ŒUVRES DE HENRI HYMANS

ÉTUDES ET NOTICES

RELATIVES A

L'HISTOIRE DE L'ART

DANS LES PAYS-BAS

VOLUME I

LA GRAVURE

ÉDITEUR

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

BRUXELLES, RUE DE LOUVAIN, 112

—

1920

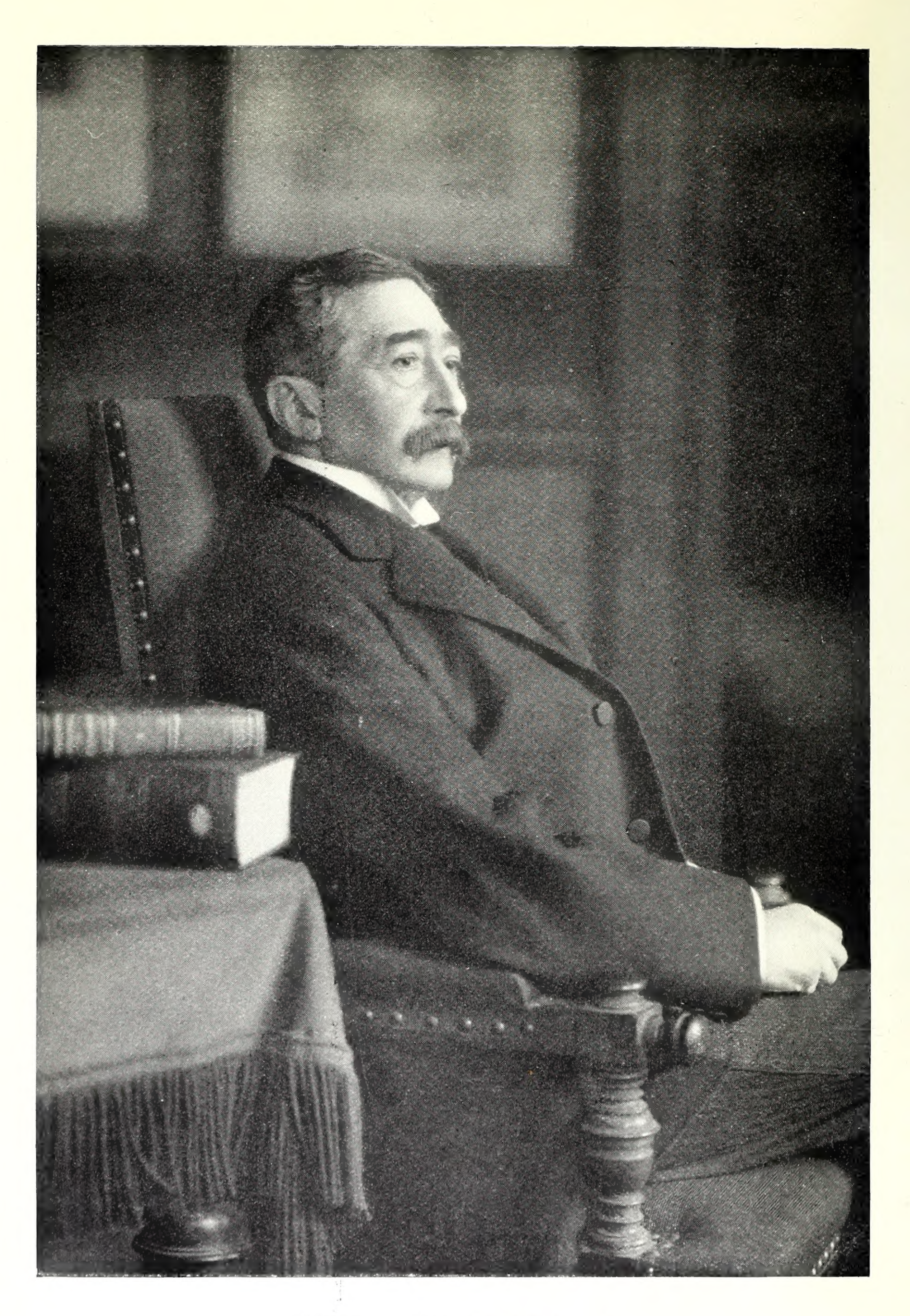
ŒUVRES

DE HENRI HYMANS

CET OUVRAGE
EST IMPRIMÉ A QUATRE CENTS EXEMPLAIRES
NUMÉROTÉS DE 1 A 400







HENRI HYMANS (1836-1912)

ŒUVRES DE HENRI HYMANS

ETUDES ET NOTICES

RELATIVES A

L'HISTOIRE DE L'ART

DANS LES PAYS-BAS

VOLUME I

LA GRAVURE

ÉDITEUR

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

BRUXELLES, RUE DE LOUVAIN, 112

1920

A LA

MÉMOIRE DE MON MARI

JE DÉDIE

CE RECUEIL DE SES TRAVAUX

AVANT-PROPOS

Le recueil que je livre au public se compose d'un choix de travaux relatifs à l'histoire de l'art, principalement dans les anciens Pays-Bas et la Belgique actuelle, travaux dispersés dans un grand nombre de revues. En les réunissant, j'ai la conviction de rendre service à tous ceux qu'intéresse la branche de la science cultivée par mon mari.

C'est en même temps pour moi un moyen d'honorer sa mémoire, après avoir été associée une cinquantaine d'années à ses recherches.

Lorsqu'il s'éteignit en 1912, mon mari n'avait rien perdu de l'activité, de la vivacité d'esprit de la jeunesse, et sa longue expérience, les vastes connaissances acquises, les nombreux matériaux assemblés promettaient plus d'une étude digne de ses meilleures productions. Aussi tous ceux qui, à l'étranger comme en Belgique, en appréciaient la haute valeur, furent unanimes à regretter sa perte. Ce regret fut particulièrement exprimé par deux de ses

confrères les plus autorisés de l'Académie royale de Belgique : MM. Max Rooses et Lucien Solvay, dans des éloges que je reproduis plus loin, témoignages bien précieux pour moi de la considération et de l'estime générales accordées à la fois à l'homme et au savant.

J'ai respecté absolument les textes, ne voulant rien supprimer. Cela amène quelquefois des redites par suite des nombreux travaux qui lui furent demandés sur un même sujet, mais ils donnent toujours un renseignement nouveau et intéressant. Le lecteur comprendra le sentiment qui m'a guidée. J'aurais pu y ajouter un plus grand nombre de notes qu'il avait recueillies, mais le travail eut été trop considérable.

Mon mari m'ayant manifesté le désir de ne pas laisser disperser sa bibliothèque, afin qu'elle puisse servir *aux travailleurs,* j'ai respecté cette belle pensée. Je la voulais à Anvers, sa ville natale qu'il aimait tant! Le Gouvernement désirant fonder une *Bibliothèque artistique,* m'a demandé de la laisser à Bruxelles. J'ai cédé; elle est aujourd'hui au Musée du Cinquantenaire.

J'espère que les travaux que j'ai réunis serviront aussi *aux travailleurs,* j'aurai ainsi complété la belle et généreuse pensée du savant toujours prodigue de renseignements donnés à tous ceux qui en sollicitaient.

Je remercie bien vivement les éditeurs qui m'ont autorisée à publier les articles parus chez eux, ainsi que les amis qui ont bien voulu me faire des traductions. M. Martin Schwesthal, bibliothécaire de S. M. le Roi Albert; M. Guillaume Van de Putte, directeur général au Ministère des Finances; M. J. Chenot, sous-directeur au même

Ministère ; M. Michot, secrétaire de la Société des bibliothécaires belges, ainsi que M. de Cocq van Delwijnen. Je remercie aussi tout spécialement M. Hayez, M. H. Martin et M. A. Bériau de l'imprimerie Hayez, et je réclame l'indulgence du public.

En raison du prix extrêmement élevé de la reproduction des illustrations, j'ai dû limiter le nombre des planches. Je prie le lecteur de consulter les travaux originaux pour toutes les pièces que je n'ai pu reproduire dans le présent ouvrage.

J'ai commencé ce travail en 1914, avant la guerre; mes recherches furent bien difficiles en ces temps troublés. Je les ai terminées en 1919.

FANNY HYMANS-CLUYSENAAR.

Voir les deux volumes de brochures que j'ai rassemblées en 1913 : *Études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas.*

Henri HYMANS

(1836-1912)

NOTICE BIOGRAPHIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE

PAR

MAX ROOSES

Conservateur du Musée Plantin-Moretus,
Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie
de Belgique.

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1912.)

Par le décès de notre collègue Henri Hymans, l'Académie d'Archéologie de Belgique, et non pas seulement elle, mais la plupart des compagnies savantes de notre pays, l'Académie royale de Belgique, la Commission de Biographie nationale et bien d'autres ont subi une perte immense. Partout où il prêtait sa collaboration, il était le membre le plus dévoué et le plus assidu, le plus richement informé aussi. On le voyait à toutes les séances, à toutes les manifestations; on se demandait où il trouvait

le temps pour écrire les nombreux ouvrages qu'il publiait, les innombrables articles qu'il fournissait à toutes espèces de revues et on ne se l'expliquait que par son incroyable facilité de travail, par la mémoire merveilleuse dont il était doué, par l'intérêt intense qu'il portait à tous les points de l'histoire de l'art. Il était la serviabilité même, puisant dans ses trésors d'érudition pour ceux qui y recouraient des informations toujours intéressantes et exactes. De là, le deuil universel où sa mort plongea tous ceux qui l'ont connu et qui ont eu l'occasion d'apprécier ses multiples mérites. L'âge ne refroidit pas son ardeur au travail; jusqu'à ses derniers jours, il conserva la clarté de son esprit. Il mourut la plume à la main. Je regarde comme une insigne faveur l'honneur que me fit l'Académie d'Archéologie de tracer en ces quelques pages, la biographie de cet homme qui pendant de longues années m'honora de son amitié.

Henri Hymans naquit à Anvers, le 8 août 1836. Son père, docteur en médecine, était, tout jeune, venu se fixer en Belgique; d'abord à Bruxelles, avant la Révolution; après la séparation des deux pays, il transféra son domicile à Anvers. Henri eut pour frère aîné Louis Hymans, le publiciste et l'homme politique bien connu, qui lui-même fut le père de Paul Hymans, le leader actuel des libéraux bruxellois. Il reçut une éducation soignée. De bonne heure il suivit des classes spéciales d'allemand et d'anglais et acquit cette connaissance de langues étrangères qu'il possédait à un si haut degré et qui lui fut si grandement utile dans l'avenir. Son père aurait voulu qu'il étudiât la médecine; lui-même se sentit vivement porté vers l'art et

sa mère encouragea cette disposition. Le jeune homme suivit les cours de l'Athénée en même temps que ceux de l'Académie, où il eut pour professeur de dessin M. Dujardin. Sa mère lui donna les premières leçons d'histoire de l'art et de l'esthétique en conduisant ses enfants au musée et dans les églises d'Anvers.

Henri n'avait que 12 ans lorsque son père mourut. Sa mère s'installa à Bruxelles à la fin de 1849. Son frère Louis se sentit appelé à se vouer décidément aux lettres et le professeur Motte lui avait trouvé une petite place au journal *Le Politique*. Sur ce, sa mère jugea qu'il valait mieux que toute la famille allât habiter la capitale.

Ce ne fut pas sans un véritable chagrin que Henri quitta sa ville natale, à laquelle il s'était vivement attaché. Il perdait ses camarades, ses professeurs, tout un monde qui lui était devenu cher. Il se transporta dans un milieu qui lui était étranger et le resta longtemps. Ceux qui l'ont connu plus tard, savent combien Anvers lui resta chère jusqu'à la fin de sa vie. Quoiqu'il n'écrivit jamais notre langue, il la connaissait et la parlait dans des cercles de Flamands, avec toutes ses nuances et locutions pittoresques comme un enfant d'Anvers. Le jour où, en décembre 1877, il fut nommé professeur d'esthétique et de l'histoire de l'art à Anvers, fut pour lui un des plus heureux de sa vie. Pendant plus de trente ans il donna ce cours; d'abord et pendant huit ans à l'Académie, ensuite et pendant vingt-cinq ans, jusqu'en 1909, à l'Institut supérieur des Beaux-Arts. Il fut chéri et honoré de ses élèves qu'il fit largement profiter de ses connaissances abondantes, distribuées avec cette parole facile et élégante qui

lui était propre. Ses élèves ne négligèrent aucune occasion pour lui témoigner leur chaleureuse sympathie.

Non seulement comme professeur il se rendit utile à sa ville natale; Anvers ne célébra aucune fête artistique sans faire appel à son concours hautement apprécié. Quand, en 1877, elle fêta Rubens, il fut un des principaux organisateurs de l'exposition des œuvres du maître, auquel il avait voué un culte particulier; quand, en 1899, elle organisa l'exposition des œuvres de Van Dyck, ce fut à ses relations multiples avec les collectionneurs anglais que cette exhibition dut en tout premier lieu son grand éclat. Six ans plus tard, lors de l'exposition de Jordaens, il compte encore parmi les organisateurs les plus zélés. Lors des fêtes organisées en 1892 par l'Académie d'Archéologie, où fut célébré le *Landjuweel* de 1561 et où sortit le premier de ces cortèges qui ont laissé un si brillant souvenir, et lors du cortège de Van Dyck, en 1899, il siégea dans le jury qui eut à juger du mérite de la part prise par chacune des sociétés de la ville. Il fut nommé membre honoraire du Corps académique d'Anvers, le 19 août 1879.

Henri Hymans passa la plus grande partie de sa vie à Bruxelles. Tout d'abord il y poursuivit ses études. Au moment de se choisir une carrière, il se décida pour la lithographie, qui lui semblait offrir de l'avenir. Il produisit quelques planches qui prouvent des dispositions sérieuses. En 1860, l'année même où il fut nommé à la Bibliothèque royale, il participa à l'exposition de Bruxelles, et le jury lui accorda un subside pour ses lithographies. Il ne persévéra pas dans cette voie, mais se voua entièrement à ses études de l'histoire de la gravure et de

l'histoire des beaux-arts en général. C'est en 1857 qu'il entra à la Bibliothèque royale. M. Alvin s'occupait en ce moment de l'organisation d'un personnel chargé de la rédaction du catalogue des imprimés. Un cabinet des estampes était aussi en voie de création. Dès que les locaux auraient été construits et aménagés, il s'agissait d'y reporter les collections dont les éléments étaient jusqu'alors disséminés dans les anciens fonds. Depuis plusieurs années, le futur artiste fréquentait assez régulièrement la Bibliothèque. M. Alvin, dont il avait suivi les conférences au Cercle artistique et qui lui avait montré plus d'une fois des estampes, lui fit des ouvertures pour l'engager à lui prêter sa collaboration dans le travail de classement dont il s'occupait avec une remarquable prédilection. Le jeune homme ne demandait pas mieux et accueillit avec empressement les offres qui lui étaient faites. Une lettre du 21 janvier 1858 lui apprit qu'il venait d'être agréé comme surnuméraire.

Son premier soin fut de dresser un répertoire des maîtres représentés dans la collection et, ce travail fait, le cabinet des estampes put être ouvert au public, au mois d'avril 1859. Le jeune employé avait pris goût à son métier; il sollicita sa nomination définitive qui lui fut accordée le 10 avril 1860. Au moment où il l'obtint, le ministre lui accorda une gratification pour les services rendus à la Bibliothèque. Dès ce moment et pendant de longues années, il s'occupa de l'étude et du classement des pièces qui formaient le cabinet des estampes. Il rédigea le catalogue complet des peintres, sculpteurs et autres artistes qui avaient contribué à créer ces œuvres, avec

l'indication de leur date et lieu de naissance et de mort; il dressa la table alphabétique des portraits; bref, par un travail assidu commencé de grand matin, poursuivi jusque bien avant dans la soirée, il construisit ce catalogue modèle dont s'enorgueillit le cabinet des estampes de Bruxelles et qui rend de si précieux services à ceux qui viennent le consulter. Pendant de longues années, il continua à le compléter, multipliant les renseignements sur les pièces décrites et les décrivant à divers points de vue : auteurs et sujets; notant les éléments divers qu'elles peuvent nous fournir : coutumes, événements historiques, dates, sites, accessoires quelconques.

Le cabinet des estampes ne formait qu'une section de la Bibliothèque générale. En 1875, il en fut séparé et érigé en département spécial. M. Hymans fut appelé alors par le Gouvernement à en prendre la direction. Il s'appliqua, avec le zèle conforme à l'activité de son caractère et avec ce succès assuré par sa compétence exceptionnelle, à enrichir ce dépôt existant à peine, négligé lamentablement jusqu'alors. Il se mit en rapport avec les marchands des divers pays, il fureta dans les portefeuilles des étalages, il suivit personnellement les grandes ventes à l'étranger et se fit accorder par le Gouvernement les larges subsides nécessaires pour y acquérir tout ce qui pouvait compléter son dépôt. Il ne négligea aucune occasion pour recueillir les produits de l'art national qui, auparavant, se dispersaient à travers tous les cabinets étrangers, sous l'œil indifférent du Gouvernement. Ce qu'il y recueillit de précieux et de rare, il eut bien des fois l'occasion de nous le révéler dans des articles consacrés aux raretés, découvertes

et acquisitions. Il se préoccupa tout aussi sérieusement de l'installation des locaux. Ceux-là s'agrandirent rapidement et tandis qu'à l'origine une salle unique suffisait à contenir la collection, trente ans plus tard, trois salles ne suffisaient guère à renfermer ses richesses. De ces salles et de leur mobilier, armoires, tables et encadrements, il fournit l'arrangement et le dessin. Il fit ainsi, de ce qu'il aimait et connaissait comme son domaine, une organisation modèle. Il conserva un faible pour la lithographie qui y est représentée avec une abondance exceptionnelle.

Les pièces relatives à la Révolution belge de 1830 et publiées en Hollande autant qu'en Belgique, s'y trouvent complétées avec un soin extrême. Les pièces historiques éclairent les événements de notre histoire, les portraits de nos hommes de tous les temps s'y rencontrent avec une abondance qui émerveille et enchante les curieux étudiant les hommes et les choses de notre pays. Historien lui-même, il comprenait quels services les documents iconographiques peuvent rendre à ses collègues et se préoccupait de les leur fournir dans la plus large mesure possible. Il aimait ses estampes au même degré qu'il les connaissait. Il ne savait pas seulement le nom de leur auteur, le sujet qu'il représentait, mais toutes sortes de détails qui les concernaient. Je lui ai, par exemple, entendu vingt fois réciter de mémoire les vers en différentes langues qui les illustraient. Le soin scrupuleux avec lequel il observait jusque dans leurs moindres détails les variantes des épreuves d'une même planche n'est pas moins admirable. Avant lui on connaissait deux états du portrait de Rubens au chapeau par Pontius; il en découvrit deux autres, se

distinguant par des détails imperceptibles, mais qui ne lui échappèrent point, qu'il caractérisa clairement et justifia solidement. Il resta à la tête du cabinet des estampes, son principal champ de travail et d'honneur, jusqu'au moment où le Gouvernement le nomma, en 1904, en remplacement de M. Fétis, à la place de conservateur en chef de la Bibliothèque royale, la plus élevée dans la hiérarchie de sa carrière. Il quitta à regret les fonctions dans lesquelles il avait passé la plus large partie de sa vie et recueillit la réputation la plus fermement assise et la mieux méritée. Il comptait bien ne pas passer de longues années dans les fonctions plus élevées auxquelles il fut appelé et, effectivement, au bout de cinq années, il sollicita et obtint sa démission qui fut acceptée le 2 juillet 1909. Il avait épousé à Bruxelles, le 4 juin 1867, Françoise-Élisabeth Cluysenaar, qui resta sa compagne dévouée jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut le 23 janvier 1912.

Nous avons parlé de l'activité inlassable de M. Henri Hymans et de sa productivité sans pareille. Il n'écrivit pas d'histoire générale de notre école artistique, mais il n'y eut guère de peintre sur lequel il ne fournit point d'histoire ou de notice plus ou moins détaillée. Il s'attaqua tout d'abord aux plus célèbres : à Rubens en premier lieu. Il aimait à rappeler comment ce fut au prince de notre école qu'il dut sa nomination à l'Académie d'Anvers. A l'époque où, dans cette ville, on s'occupait de la célébration du troisième centenaire de la naissance de son plus grand fils, on confia la réalisation de ce projet à l'Académie d'Archéologie. Celle-ci résolut d'exposer l'ensemble de l'œuvre de Rubens, reproduit par la gravure ou par la

photographie. La ville d'Anvers ne possédant pas encore la collection créée plus tard et unique au monde, on sollicita et on obtint l'autorisation de faire figurer à cette exposition une partie considérable du cabinet de l'État. S'étant depuis de longues années occupé de la rédaction d'un catalogue de l'œuvre du maître extraordinairement riche à la Bibliothèque royale, M. Hymans fut tout naturellement désigné pour venir en aide aux organisateurs et, à la demande de M. Alvin, il fut désigné pour surveiller l'installation appartenant à l'État.

Il fut chargé par la Commission de lui présenter un rapport sur les ressources des diverses collections auxquelles elle pourrait s'adresser pour réunir les éléments indispensables de l'Exposition. Il dressa le plan et fut désigné pour rédiger le catalogue. On lui adjoignit MM. Philippe Rombauts, greffier de l'Académie, Alphonse Goovaerts, bibliothécaire adjoint de la ville, et Max Rooses, conservateur du Musée Plantin-Moretus. Le catalogue obtint un grand succès; il fut réimprimé plusieurs fois. Au cours de ce travail, M. Adolphe Van Soust de Borkenfeld vint à mourir et sa place d'inspecteur des Beaux-Arts échut à M. J.-B. Rousseau, secrétaire de la Commission des manuscrits, qui donnait en outre à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers le cours d'histoire de l'Art. Cette dernière place étant devenue ainsi vacante, M. Henri Hymans posa sa candidature. Ils étaient douze à solliciter l'emploi, et celui qui s'était fait connaître par ses travaux sur Rubens, appuyé par MM. Alvin et Nicolas De Keyser, l'emporta par neuf voix sur onze. Il fut nommé au mois de décembre 1877, et la garda pendant huit années pour

passer ensuite à l'Institut des Beaux-Arts où il donna le même cours.

Immédiatement après sa nomination, il partit pour l'Italie où il séjourna pendant plusieurs mois, son absence prolongée étant rendue possible par la clôture du Cabinet des Estampes, alors en voie de restauration. Il fournit un rapport de ce voyage à M. Alvin qui le soumit au ministre. Celui-ci en décida l'insertion au *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. A cette époque, l'Académie royale de Belgique avait mis au concours un mémoire sur l'École des graveurs de Rubens. Henri Hymans, qui déjà avait publié dans l'*Art* (Paris, 1877) un article sur les graveurs de Rubens, profita de son voyage en Italie pour étudier les collections d'estampes de ce pays, de même que celles de Vienne et de Hollande. L'année 1877 avait vu paraître maint travail intéressant sur Rubens. Il étudia tous ces documents, écrivit son mémoire qui forma tout un volume, couronné et publié par l'Académie en 1879. Ces travaux sur Rubens lui ouvrirent les portes de l'Académie d'Archéologie et indirectement celles de l'Académie royale de Belgique, où il entra comme correspondant le 1er mars 1883, où il fut élu membre titulaire en 1885 et dont il fut le directeur en 1891 et en 1909.

Son *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens* est une œuvre monumentale, solide et scientifique dans tous ses alinéas et dans toutes ses lignes, qui, après trente années de services rendus à la science, n'a rien perdu de sa valeur. Nous savons que Rubens transforma l'art de la gravure, à Anvers d'abord, dans toute l'Europe ensuite; il guida ses interprètes, leur apprit à rendre la couleur et la lumière

telles qu'il les concevait ; il revit et retoucha leurs travaux, parfois les publia et s'intéressa de toutes manières à leur perfection et à leur débit. Leur historien décrit leur vie avant leur entrée en relations avec Rubens, leurs rapports avec lui, la transformation de leur style, leurs œuvres principales, leur histoire ultérieure, l'influence des éditeurs et des marchands, leur influence à l'étranger, bref tout ce qui peut éclairer l'histoire de cette école et de ses produits si éminemment brillants.

Il reprit plus tard un des chapitres de cette histoire en écrivant l'histoire de *Lucas Vorsterman,* catalogue raisonné de son œuvre. Ce qu'il n'avait pas fait dans son premier livre, il le fit dans celui-ci en donnant, pièce par pièce, la description et l'histoire de chacune des estampes du plus parfait des graveurs de Rubens. Il fit précéder son catalogue d'une notice biographique de Luc Vorsterman, étude tout aussi méticuleusement exacte et aussi richement documentée que l'œuvre même.

Ce n'est pas seulement par ses deux grands livres qu'il se rangea parmi les connaisseurs les plus experts et les plus fervents dévots de Rubens ; par bien d'autres études moins étendues, il éclaira l'un et l'autre coin de l'histoire du grand maître. Ainsi nous avons déjà mentionné sa découverte de deux états inconnus du portrait gravé par Pontius qu'il publia dans le *Bulletin Rubens ;* dans la *Gazette des Beaux-Arts* (janvier 1896), nous rencontrons un fort intéressant article : *Un Rubens à retrouver,* qui lui fut inspiré par la découverte d'une gravure de Galle, représentant François Woverius, fils de Jean, qui se rencontre d'ordinaire sans inscription et qu'il découvrit avec

un texte donnant le nom du modèle. Celui-ci fut un jeune savant qui, à l'âge de 17 ans, prononça, en 1622, devant la Cour de Bruxelles, l'éloge funèbre de l'archiduc Albert. Nous n'avons pas retrouvé la peinture, mais du moins nous connaissons l'identité de celui qui, jusqu'alors, n'était connu que sous le nom de « Jeune Abbé ».

Dans le supplément de son *Lucas Vorsterman,* il publia quatre lettres autographes de la plus grande importance, qu'il eut la bonne fortune de découvrir, parmi des paperasses et des estampes sans valeur, dans la vente d'un peintre gantois, Isidore van Imschoot, qui se fit au moment où le livre sur le grand graveur venait de voir le jour. Dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* il édita, en 1879, un travail important sur Rubens et ses derniers historiens : Gachard et Génard. Dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* il publia un article sur un tableau de Rubens attribué au Titien (t. XXI, 1891, p. 295). C'est la *Susanne avec les vieillards* gravée par Vorsterman et appartenant au Musée de Chicago que, dans leur *Klassischer Bilderschatz,* MM. Reber et Beyersdorfer attribuent à l'école du Titien, attribution que rien ne justifie. Dans le tome XXIV, année 1892, il fit connaître, d'après une phrase d'un opuscule fort rare de Balth. Gerbier, un *Voyage artistique de Rubens* ignoré qui, à n'en pas douter, est l'excursion que le grand peintre fit en Hollande en 1611.

Dans les *Bulletins de la Classe des lettres de l'Académie royale de Belgique* (1900, p. 674), il fit connaître *Deux nouveaux autographes de Rubens :* l'un, le texte autographe par Rubens de l'explication du frontispice du

Legatus de Marselaer; l'autre, un fragment de lettre à de Marselaer, datée du 27 février 1623, deux manuscrits acquis par M. Hymans comme papier sans valeur dans une vente publique à Bruxelles en 1900. Dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (1907, p. 394), il fit paraître : *Autour d'un tableau de Rubens.* Il s'agit du tableau *Junon et Argus,* acquis par le Musée de Cologne, et d'une gravure unique reproduisant ce tableau que l'on regardait jusqu'alors comme non reproduit, et bien d'autres encore.

On ne saurait étudier Rubens sans se sentir attiré vers son grand élève ; aussi Hymans s'occupa-t-il beaucoup d'Antoine Van Dyck. Il le fit très sérieusement, comme pour tout ce qu'il entreprenait, et nous fournit sur le grand portraitiste des notes bien instructives. Dans l'*Encyclopædia Britannica,* où il avait déjà publié l'article sur P. P. Rubens en 1886, il publia, deux ans plus tard, la notice sur Antoine Van Dyck. Dans la *Gazette des Beaux-Arts,* il publia, en 1887, un article sur *Les dernières années d'Antoine Van Dyck.* Dans *Das Museum,* il publia, en 1895, une note sur Rubens et, en 1896, celle sur Antoine Van Dyck. A propos de l'exposition des œuvres de Van Dyck, à Anvers, il revint sur le sujet, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XXII, Paris, 1899, pp. 226 et 320), en deux articles où il fit la description des œuvres exposées, en les classant par ordre chronologique. La même année, il publia *Quelques notes sur Antoine Van Dyck,* dans les *Annales de l'Académie d'Archéologie* (p. 400) : toutes contributions précieuses et dont nous sommes reconnaissants, mais qui ne sauraient effacer le

sentiment de regret qu'il ne nous ait pas laissé un travail complet sur le maître, que nul mieux que lui n'était à même de nous fournir. Bien des fois je l'ai engagé à se mettre à ce travail, qui devait dans mon idée être le couronnement de sa carrière scientifique. M'y suis-je pris trop tard? Mesurait-il avec effroi l'immensité de la tâche qu'il aurait abordée? Je l'ignore. Toujours est-il qu'il a laissé à un autre le labeur auquel il était si abondamment préparé et qu'il aurait si dignement accompli.

Rien ne prouve mieux combien cette appréciation était fondée, qu'un livre analogue qu'il publia à la fin de sa vie, son *Antonio Moro, son œuvre et son temps,* qu'il publia en 1910, et qui dans son genre est un vrai chef-d'œuvre, se distinguant par l'étude approfondie et l'appréciation justifiée des œuvres, la connaissance de l'histoire des modèles, la fréquentation des hommes et des choses de l'époque. Tout cela, nous l'admirons dans l'*Histoire de Moro* et nous l'aurions sans nul doute retrouvé à un degré égal dans son *Van Dyck.*

Mais ne nous laissons pas trop aller aux regrets. Soyons reconnaissants de l'abondance des biens scientifiques qu'il a créés et nous a légués. Il distribuait avec tant de prodigalité les fruits de sa plume que nous devons les remémorer, non par unités, mais par groupements.

Pendant vingt-cinq ans il fut le collaborateur assidu de la *Gazette des Beaux-Arts.* La grande revue parisienne ne compta pas dans sa rédaction de membre plus zélé et de mérite plus complexe que Henri Hymans; nul pays ne fut aussi abondamment et aussi soigneusement représenté dans ses colonnes que le nôtre. Il débuta dans sa tâche de

correspondant de la « Gazette pour la Belgique », par sa correspondance du 1er février 1886; il la continua jusqu'à la fin de sa vie. Tous les ans, il envoya en moyenne deux articles très étendus, comprenant une huitaine des grandes pages compactes de la publication. Elles communiquaient les dernières nouvelles du monde des Arts : Ouvertures de Musées, Expositions d'œuvres anciennes, livres et revues artistiques, événements quelconques agitant le règne des Musées. Parmi ces contributions régulières, il se glissait des études de plus grande étendue et d'importance plus durable, telles les visites aux expositions et aux musées d'art ancien, les monographies sur ses artistes célèbres. En 1888, il fournit ainsi une étude publiée en trois livraisons sur Quentin Massys; en 1890-1891, une autre sur Pierre Breughel le vieux, également en trois parties, deux biographies qui comptent parmi ses plus remarquables travaux. En 1894, il consacra deux lettres très importantes au Musée du Prado et une troisième à *Quelques œuvres d'art conservées en Espagne*. En 1895, il analysa l'Exposition d'art ancien à Utrecht. En 1899, il consacra deux articles à l'Exposition de Van Dyck à propos de l'exposition de ce maître à Anvers, à laquelle il avait pris une si large part. En 1902, il consacra trois articles à l'inoubliable exposition des primitifs à Bruges. En 1905, il étudia les tableaux anciens et modernes exposés à Liége et ceux de Jordaens exposés à Anvers. En 1907, il retourna à Bruges pour rendre compte des primitifs que renfermait l'exposition de la Toison d'or. Il eut la bonne fortune d'y rencontrer, à côté de l'*Annonciation* de Jean van Eyck, appartenant à l'Ermitage de Saint-Péters-

bourg, qu'il n'avait pas encore vue, deux des œuvres les plus importantes du maître de Flémalle, appelé successivement le maître de la souricière, de Mérode, de Flémalle, Jacques Daret et Robert Campin. Depuis longtemps, son attention avait été attirée sur cette personnalité énigmatique qui a pris rang parmi les plus éminents de l'ancienne école belge. Il fut un des premiers à en parler. Quand Bode le mentionna pour la première fois, dans son étude sur la Renaissance au Musée de Berlin (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887), il nota : « C'est M. Hymans qui a attiré mon attention sur le chef-d'œuvre de ce maître, un triptyque que possède la comtesse de Mérode à Bruxelles ». Dans une lettre à la *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1900, il rapproche l'*Annonciation* de la comtesse de Mérode, de la *Nativité*, la peinture murale de la Boucherie de Gand et de la *Nativité* du Musée de Dijon. A Bruges, en 1907, il s'étend longuement sur le même maître à propos de la *Nativité* de la comtesse de Mérode et des deux œuvres du Prado (n°s 1352-1353), exécutées par le maître de Flémalle pour le chanoine de Werli, la Sainte-Barbe et le portrait d'un frère mineur. Il ne découvre pas son identité, mais fait ressortir à chaque occasion son incomparable mérite. En 1910, il consacre deux articles à l'exposition du XVIIe siècle et y trouva une occasion glorieuse de revenir sur ses grands Anversois de prédilection : Rubens et Van Dyck. En novembre 1911, la *Gazette des Beaux-Arts* insère sa dernière correspondance de Belgique, qui traite des Expositions d'Art ancien à Charleroi, à Tournai et à Malines.

Henri Hymans fut un collaborateur des plus assidus

aux publications de l'Académie royale de Belgique. Il ne fournit pas moins de 246 notices à la *Biographie nationale.* Il commença en 1886-1887 (tome IX), par celle d'Adrien Huberti, continua jusqu'à celle de Karel Savery, traitant les peintres, les graveurs, les architectes, les historiens de l'art, les imprimeurs, les orfèvres belges de grande ou de moindre notoriété. Nous annotons parmi eux : Jacques Jordaens, Lens, Madou, Pinchart l'historien, Pol de Limbourg le miniaturiste, les Pourbus, Charles Ruelens, les Sadeler, les Savery. Dans l'*Annuaire* de l'Académie, il fournit les notices biographiques de Ferdinand de Braekeleer, de Nicaise De Keyser, d'Alexandre Robert, les peintres, et de Joseph Franck le graveur. Dans les *Bulletins*, il fit insérer un grand nombre d'articles : Marin le Zélandais (1884), le portrait de Bernard van Orley par Albert Durer, le lieu de naissance de Memling (1889), « le Portrait », discours qu'il prononça comme directeur de la Classe (1891); des notices sur les livres ou travaux offerts à la Classe des beaux-arts, des rapports sur les concours ouverts; la légende de Saint-Servais (1912). Il prononça, au nom de la Classe, des discours aux funérailles de divers membres : Jos. Geefs (1885), Jos. Ducaju (1891), Jean Rousseau (1891), Gustave Biot (1905), Charles Tardieu (1909), Henri Maquet (1909), Édouard Fétis (1910). Il parla encore au nom de l'Académie à l'inauguration du Souvenir érigé au Musée de Gand, à Paul de Vigne et à Liévin de Winne (1906).

Dans l'Académie d'Archéologie de Belgique à Anvers, il se fit remarquer, comme dans toutes les sociétés auxquelles il appartenait, par son assiduité aux réunions et

par le grand nombre et la haute valeur des études qu'il fournit à ses *Bulletins* et *Annales*. Nous ne saurions analyser ni même énumérer toutes les notices grandes et petites; nous rappellerons les principales. La plus ancienne que nous rencontrons se trouve dans le *Bulletin* de 1881; elle traite du *Commerce anversois au XVIe siècle, d'après une estampe du temps*. On connaît cette estampe de dimensions énormes, mesurant près d'un mètre de hauteur, inspirée par Jean Neudorffer, dessinée et gravée par Jost Amman, tout aussi remarquable que rare à l'époque où M. Hymans la décrivait minutieusement, mais reproduite et très répandue depuis lors. Dans le *Bulletin* de 1885, il nous fit connaître un *Nouveau maître anversois*, le graveur Jacques Blondeau, qui vécut dans la seconde moitié du XVIIe siècle et qui était resté inconnu aux iconographes. En 1886, il fit connaître le peintre anversois Ambroise Du Bois (Bosschaert) (1543-1614) qui, à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle, travailla à Fontainebleau pour le roi Henri IV et pour la reine Marie de Médicis.

En 1887, il fut président de l'Académie, et dans son discours d'ouverture il traita de l'école de gravure anversoise au XVIe siècle, c'est-à-dire avant Rubens. Il y appela le premier l'attention sur le prétendu Dirk van Star, que nous avons plus tard appris à connaître comme Dirck Vellert et qu'il réclama avec raison pour l'école d'Anvers. Il s'étend sur Corneille Massys et éclaircit l'histoire de Lambert Suavius et de Jérôme Cock, une étude capitale, se distinguant même des œuvres si pleines d'érudition de l'auteur. Dans les *Annales* de 1896, il consacre un article

à l'*Adoration des mages,* de Mabuse ; en 1887, dans un article *Un maître énigmatique,* il pose la question si le maître désigné sous le nom de Conrad Fyoll, ne serait pas un des fils de Quentin Massys, Quentin le jeune. L'année suivante, ayant recherché avec le soin et l'érudition qu'il mettait à ces sortes de travaux, il étudia les gravures rares et remarquables de Melchizédech van Hooren et nous traça l'histoire de ce cartographe anversois. En 1902, son attention ayant été attirée sur la signature de deux peintures de physionomie flamande par le sujet, il enrichit notre histoire d'un nouveau peintre anversois, Gérard Thomas (1663-1720). En 1906, sous le titre *Un point d'histoire*, il traita l'histoire de l'ordonnance de Marie-Thérèse, affranchissant, en 1773, les arts de la juridiction des corps de métiers, ce qui lui fournit l'occasion de peindre l'état de profonde décadence où étaient tombés les beaux-arts à cette époque.

Ce ne sont pas toujours des études de large étendue et de grande profondeur dont il expose les résultats ; bien des fois ce sont des épisodes puisés dans un ancien auteur, où il trouve matière à dissertation et sujet d'une causerie attrayante. Tels sont : *Un tragique épisode de l'art flamand* (1896), une *Phase de l'histoire de l'art en Chine* (1898), travail remarquable, écrit à l'occasion de la découverte d'un rouleau d'estampes. En 1903, il se demanda *A quelle époque fut terminée la tour de Notre-Dame à Anvers*, à propos d'un dessin découvert par l'auteur et signé P. Breughel ; la même année, l'amusante étude de mœurs *Dupes et faussaires.* En 1908, il choisit pour sujet de son discours présidentiel, la *Part de quelques sources*

artistiques anciennes dans une invention moderne, à propos de la présence d'une guillotine de dimension réduite dans la vente van Havre, qui lui donna l'occasion de montrer que des instruments de supplice de forme analogue figurent dans des œuvres de peintres anciens, notamment de Lucas Cranach, Penez et Aldegrever, qui auraient servi de modèle au docteur Guillotin. A propos de deux vieilles estampes très rares, il nous fit connaître, en 1908, l'architecte anversois Henri van Paesschen, l'architecte de la Bourse de Londres.

Il nous serait impossible d'analyser tous les articles qu'il prodigua dans les différentes revues auxquelles il collabora. Signalons encore une de celles auxquelles il fournit des rapports considérables. C'est la *Vlaamsche School* qui, plus tard, s'appela *Onze Kunst.* En 1891, il étudia le portrait d'homme portant l'inscription *Connubialis amor, etc.,* où il crut voir le portrait de Quentin Massys lui-même. En 1904, il consacra dans *Onze Kunst* deux articles importants à l'Exposition des primitifs français. L'année suivante, à l'occasion de l'exposition organisée par l'art contemporain, d'une riche collection des œuvres de Henri Leys et de Henri De Braekelaer, il fournit une étude sur les deux grands maîtres de l'école anversoise au XIXe siècle. En 1907, il fait connaître les œuvres des peintres primitifs qui se trouvaient dans l'exposition de la Toison d'or à Bruges.

Le *Messager des sciences historiques de Gand* fut la revue à laquelle il confia ses premières études dans le domaine de l'histoire des arts. C'était en 1861 et le sujet choisi avait pour titre : *Notes et recherches sur quelques*

tableaux du Musée royal de Bruxelles. Avec quel œil exercé et quel savoir documenté il entreprit cet examen d'un grand nombre de tableaux anciens italiens et flamands, nous en trouvons la preuve dans le fait que lui le premier remarqua que le tableau de Rubens, *Vénus dans la Forge de Vulcain* se composait de deux morceaux hétéroclites, dont l'un n'était pas de la main du maître, accident qui bien plus tard devait se vérifier et être expliqué. En 1886, il fit imprimer une conférence qu'il donna à l'Union des artistes, et où il traita de *Rembrandt*, le seul artiste étranger dont il analysa la vie et les œuvres.

Sa collaboration s'étendit à des publications d'un autre genre ; ainsi dans *Patria Belgica* (1875), il fournit l'*Histoire de la Gravure* et l'*Histoire des Costumes,* la première donnant un aperçu d'une branche qui lui était familière, la seconde prouvant combien sérieuses étaient ses connaissances dans une science si utile aux historiens de l'art.

De bonne heure il s'était, comme nous venons de le voir, appliqué à l'histoire de la peinture et spécialement de l'ancienne peinture flamande. L'ouvrage le plus considérable et somme toute le plus précieux qu'il produisit sur ce terrain, est le *Livre des peintres de Carel van Mander,* qu'il traduisit du flamand en français et qu'il enrichit considérablement de notes et de commentaires. C'est une véritable histoire de notre peinture du XVe et du XVIe siècle qu'il nous fournit dans ces deux gros volumes in-4°, publiés à Paris en 1884-1885 et donnant les résultats que la science de cette époque avait acquis. Cette publication lui ouvrit l'accès de la *Gazette des Beaux-*

Arts où, comme nous l'avons dit, il continua pendant tout le reste de sa vie les études de la peinture au fur et à mesure que l'occasion s'y prêtait. Dans l'*Encyclopædia Britannica* (1888), il inséra une notice sur les Teniers et dans *Das Museum* (1897) une autre sur David Teniers II. Pour les artistes modernes, Constantin Meunier (*Zeitschrift für bildende Kunst,* 1905) et Henri de Braeckelaer (*Kunst und Künstler,* 1905). Dans l'*Art,* de Paris, il publia de 1877 à 1885 divers articles de moindre importance. Dans les six premiers volumes de l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* de Thieme et Becker (1907-1911), il publia les notices des peintres flamands qui s'y rencontrent.

Il ne négligea pas une minute la branche de l'art qui formait sa spécialité, et il sema un peu partout les fruits récoltés par son observation perspicace et ses comparaisons minutieuses dans le dépôt qu'il dirigeait et dans ceux des pays étrangers qu'il visitait. Nous avons vu son livre *Les Graveurs de Rubens;* citons encore le *Catalogue* de Jonas Suyderhoef, de M. Wussin, qu'il traduisit en français (*Revue universelle des Arts,* Paris, 1862), *L'Art de la lithographie et ses ressources, La gravure criblée et les impressions négatives,* dans *Documents iconographiques de la Bibliothèque royale de Belgique; Les Images populaires flamandes au XVIIe siècle* (1869), le *Catalogue des estampes d'ornement à la Bibliothèque royale de Bruxelles* (1907) et surtout les remarquables apports à la *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.* Dans la Chronique que cette société fait paraître périodiquement, Hymans avait traité, en 1887, l'*Histoire de la gravure sur bois en*

Belgique; en 1888, *Die Niederländische Malerei und ihre Beziehungen zum Kupferstich* (l'ancienne peinture néerlandaise et ses relations avec la gravure sur cuivre); en 1888, Schelte a Bolswert comme peintre; en 1889, les burinistes belges après Rubens jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la suite et le complément de la gravure dans l'école de Rubens; en 1904, Lancelot Blondeel comme graveur. Quand la société publia ses superbes volumes, contenant l'*Histoire de la gravure moderne,* elle confia le département de la Belgique à M. Hymans : pouvait-elle faire choix plus heureux? Il fournit, en 1898, l'*Histoire de la lithographie en Belgique;* en 1901, la *Gravure moderne en taille-douce;* en 1902, la *Gravure à l'eau forte;* en 1903, l'*Histoire de la lithographie en Belgique,* pour lui la plus importante des quatre branches. En 1885, il publia à Liége les compositions décoratives et allégoriques des maîtres de toutes les écoles; en 1902, *L'Art en Belgique,* choix des principaux monuments de l'art en Belgique, 40 planches avec une préface de sa plume. En 1905, il publia une étude sur la Bibliothèque royale de Belgique. A la demande de la Commission du Musée de Bruxelles, il fit le catalogue des sculptures du Musée en 1904, et le catalogue du Musée historique. Ce dernier n'est pas imprimé.

Hymans aimait à se promener dans les villes; il n'en connaissait pas seulement les œuvres d'art que renfermaient les musées et les églises, il avait parcouru les places, les rues et les ruelles, avait noté les coins pittoresques, les maisons et les monuments d'aspect vénérable ou attrayant. C'est avec un respect attendri qu'il me mon-

tra, dans les derniers temps, les bâtiments de Bruxelles qui allaient disparaître sous le marteau du démolisseur. Il n'y avait donc rien d'étonnant que les éditeurs des *Villes d'art célèbres* le choisirent quand ils voulaient publier la description des villes de vieille réputation que compte notre pays : en 1901, Bruges et Ypres; en 1902, Gand et Tournai ; en 1910, Bruxelles, qui, successivement, parurent en allemand à Leipzig et Berlin, en français à Paris. La mort le surprit avant qu'il eut achevé la description d'Anvers, à laquelle il travaillait et dont il avait terminé une grande partie. Dans ces descriptions de villes, les illustrations foisonnent comme dans toutes les revues d'art auxquelles il confiait ses articles : la *Gazette des Beaux-Arts, Onze Kunst,* l'histoire de la Gravure dans *Die Graphischen Künste.* Il fut correspondant du Musée de South-Kensington, etc.

Hymans n'était pas seulement un historien de l'Art, il en fut également, à certains moments, le philosophe; ainsi, en 1891, il prononça comme directeur de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale un discours *Sur le Portrait,* où il défendit la thèse que la grande valeur de l'effigie ne doit pas être la ressemblance. Ce ne fut pas seulement sur l'histoire de l'Art qu'il émit des idées particulières; il fit connaître sa manière de voir sur divers autres points, tels le *Réalisme et son influence sur la peinture contemporaine* (1884), œuvre où il démontra la valeur de l'idéalisme dans l'Art, défendant contre les prétentions de Courbet les droits imprescriptibles des grands artistes de tous les âges. En 1909, il traita sous le nom de la *Tradition en art au contact de l'évolution scientifique*

moderne, l'influence de la photographie, de la librairie moderne et de la cinématographie sur les Beaux-Arts.

Voilà comment il comprit sa manière de remplir le but de sa vie. C'est une tâche effrayante qu'il assuma, qu'il accomplit sans hésiter, toujours allègre, toujours éveillé, cherchant et trouvant le bonheur dans le travail, toujours prêt à prendre dans le fond inépuisable de ses connaissances de quoi répondre aux investigations de ceux qui venaient le consulter. Il vivait au milieu des livres et quand il s'en éloignait c'était pour courir à l'une ou l'autre exposition, pour aller voir les musées grands et petits. Il encoffrait dans sa mémoire, sûre gardienne de ce qu'il lui confiait, tout ce qu'il voyait, et l'en retirait au moment où cela lui devait servir à lui ou à ses amis.

Sa mort causa un deuil profond. L'Académie royale de Belgique s'en rendit l'interprète en levant la séance où cette triste nouvelle lui parvint, et remit à la fin de l'année et non du semestre le délai où il serait pourvu à son remplacement.

M. Henri Hymans était :

Commandeur de l'Ordre de Léopold.

Commandeur de l'Ordre de François-Joseph d'Autriche.

Conservateur en chef de la Bibliothèque royale en 1904. Pensionné le 2 juillet 1909.

Pensionné à l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers avec le titre de professeur honoraire, 2 juillet 1909.

Élu président de la Commission de Biographie nationale à l'unanimité en 1910.

Membre et ancien président de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

Elu correspondant de l'Académie royale de Belgique le 12 mars 1883, membre titulaire le 8 janvier 1885, directeur de la Classe des beaux-arts en 1891 et en 1909.

Membre du Comité supérieur des Beaux-Arts.

Membre honoraire du corps académique, 19 août 1879.

Membre de la Société des arts graphiques à Vienne en 1901 (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst).

Membre correspondant du Musée impérial d'Art et d'Industrie, Vienne, 1889;

de la Société historique et archéologique de Tournai (1896);

du Cercle archéologique d'Enghien (1882);

de la Société archéologique et paléontologique de Charleroi (1888);

Correspondant de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut.

Membre du Letterkundig Genootschap de Leide.

Membre d'honneur de la Société des Arts, des Sciences auxiliaires de Paris (1910); de la Société de Compiègne.

Membre de la Graphische Gesellschaft de Berlin (1906).

Membre des Amis du Musée.

Membre de la Commission royale des monuments.

Correspondant de l'Institut de France.

Honorary Fellow. Society of Antiquaries London.

Membre de la Commission directrice des Musées royaux de peinture et de sculpture.

Membre de la Commission administrative de l'Académie royale de Belgique.

Président de la Biographie nationale.

BIBLIOGRAPHIE

TRAVAUX ACADÉMIQUES

Mémoires.

La gravure dans l'École de Rubens. (*Mém. cour. et mém. des sav. étr.*, t. XLII, 1879, in-4°.)

Le réalisme; son influence sur la peinture contemporaine. (*Mém. cour. et mém. des sav. étr.*, t. XLV, 1884.)

Bulletins (3e série).

Marin le Zélandais, dit de Rommerswael. (T. VII, 1884, p. 211.)

Sur le portrait de Bernard Van Orley, peint par Albert Dürer en 1521. (T. VIII, 1884, p. 470.)

La grand'mère de Van Dyck. (Ibid., p. 586.)

Notice sur le travail de M. D. Van de Casteele : *Les grès cérames de Namur*. (T. X, 1885, p. 382.)

Notice sur le travail de M. J. Grand-Carteret : *La caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*. (Ibid., p. 462.)

Discours prononcé aux funérailles de Jos. Geefs, au nom de la Classe des beaux-arts. (Ibid., p. 471.)

Notice sur le travail de M. A. Bertolotti : *Giunte agli Artisti Belgi ed Olandesi in Roma, negli secoli XVI e XVII*. (Ibid., p. 674.)

Concours pour le prix de Stassart; 5e période (1875-1880). Rapport fait à la Classe des lettres, comme troisième commissaire. (T. XI, 1886, p. 483.)

Rapport fait à la Classe des beaux-arts sur le mémoire de M. Henri Évrard : *Sur la situation de l'Art en France*. (T. XI, 1886, p. 451.)

Notice sur le livre de M. Max Lehrs : *Der Meister mit den Banderollen. Ein Beitrag zu Geschichte des ältesten Kupferstiches in Deutschland.* (T. XII, 1886, p. 719.)

Une visite chez Rubens, racontée par un contemporain. (T. XIII, 1887, p. 150.)

Rapport fait à la Classe des lettres sur le mémoire de concours : *David Teniers.* (T. XV, 1888, p. 805.)

David Teniers, le jeune (1610-1690). (T. XVI, 1888, p. 282.)

Le lieu de naissance de Memling. (T. XVII, 1889, p. 116.)

Note sur le travail de l'abbé G. Van den Gheyn : *Les caveaux polychromés en Flandre.* (Ibid., p. 472.)

Note sur la brochure du R. P. Dussart : *Le dernier manuscrit de l'historien Jacques de Meyere.* (T. XVIII, 1889, p. 426.)

Rapport sur le mémoire de concours : *Sur les causes de la décadence de la gravure en taille-douce.* (Ibid., p. 439.)

Sur un tableau de Rubens attribué au Titien. (T. XXI, 1891, p. 295.)

Discours prononcé aux funérailles de M. Jos. Ducaju. (T. XXII, 1891, p. 174.)

Discours prononcé aux funérailles de M. Jean Rousseau. (Ibid., p. 549.)

Du Portrait, discours prononcé comme directeur de la Classe des beaux-arts. (Ibid., p. 301.)

Concours pour le prix de Stassart. Rapport fait à la Classe des lettres, comme premier commissaire, sur le mémoire sur *Lambert Lombard.* (T. XXIII, 1892, p. 594.)

Rapport fait au nom de la Commission des Prix de Rome, sur quelques observations présentées à la Chambre des Représentants au cours de la discussion du budget de l'Intérieur de 1891. (Ibid., p. 299.)

Un voyage artistique de Rubens ignoré. (T. XXIV, 1892, p. 402.)

Rapport sur les mémoires de concours : *Du rôle de la gravure en taille-douce.* (T. XXVI, 1893, p. 379.)

Quatre lettres inédites de Rubens. (T. XXVIII, 1894, p. 170.)

Note sur la publication faite par M. E. Michel : *Une lettre inédite de Rubens.* (Ibid., p. 968.)

Note sur le travail de M. Albert Jacquot : *Claude Deruet, peintre et graveur lorrain.* (T. XXIX, 1895, p. 562.)

Note sur la notice de M. le comte de Marsy : *Jean de Ockeghem.* (T. XXX, 1895, p. 386.)

Note sur le livre de MM. Arm. Heins et Paul Bergmans : *Olivier de Castille, roman de chevalerie, d'après un manuscrit du XVe siècle.* (T. XXXI, 1896, p. 63.)

Note sur le travail de M. Albert Jacquot : *Les Médard, luthiers lorrains.* (Ibid., p. 316.)

Note sur le livre de M. le Dr Max Lehrs : *Der Meister, ein Kupferstecher der Zeit Carls des Kühnen.* (Ibid., p. 416.)

Note sur les livres de M. Natalis Rondot : *Les Graveurs sur bois et les Imprimeurs à Lyon au XVe siècle; les Médailleurs lyonnais; les Graveurs d'estampes à Lyon au XVIIe siècle; les Relieurs de livres à Lyon du XIVe au XVIIe siècle.* (T. XXXII, 1896, p. 285.)

Note sur le livre de M. le Dr Joseph Neuwirth : *Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens.* (T. XXXIII, 1897, p. 140.)

Note sur le travail de M. Albert Jacquot : *Le peintre lorrain Claude Jacquard*, suivi de *Un protecteur des arts : le prince Charles-Alexandre de Lorraine.* (Ibid., p. 262.)

Rapport, comme troisième commissaire, sur le mémoire du concours de 1897 : *Faire l'histoire de l'influence de l'École de David sur l'art belge.* (T. XXXIV, 1897, p. 706.)

Rapport, comme premier commissaire, sur un mémoire de M. Victor van der Haeghen : *Sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands.* (T. XXXV, 1898, p. 462.)

Note sur le travail de M. Albert Jacquot : *Les Michel, les Adam et les Clodion.* (T XXXVI, 1898, p. 129.) — Paris, 1898.

Bulletins de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques, et de la Classe des beaux-arts.

Note sur le travail de M. Ch. Casati de Cazatis : *Études sur la première époque de l'art français et sur les monuments de France les plus utiles à conserver.* (1899, p. 215.) — Paris, 1899.

Note sur *Charles Eisen*, par Albert Jacquot. (1899, p. 647.) — Paris, 1899.

Rapport, comme deuxième commissaire, sur un mémoire du R. P. Dom Fourier Bonnard, de l'abbaye de Beauchêne (France), sur *Hugues van der Goes.* (1899, p. 809.)

Note sur l'*Essai de répertoire des artistes lorrains,* par M. Albert Jacquot. (1900, p 625.) — Paris, 1900.

Rapport sur un mémoire de M. L. Maeterlinck, intitulé : *Les Ymaigiers de Tournai et Roger van der Weyden.* (1900, p. 672.)

Deux nouveaux autographes de Rubens. (1900, p. 674.)

Note sur l'ouvrage de M. Louis Gonse : *Les chefs-d'œuvre des Musées de France.* (1900, p. 885.) — Paris, 1900.

Rapport, comme troisième commissaire, sur un mémoire de M. L. Maeterlinck : *Une sculpture votive tournaisienne* (15e série). (1901, p. 69.)

Note sur l'*Essai de répertoire des artistes lorrains* (suite), par M. Albert Jacquot. (1901, p. 802.)

Note sur le travail : *Kardinal Don Pedro-Gonzalez de Mendoza und seine Stiftungen,* par M. le Dr Carl Justi, associé de l'Académie. (1901, p. 1247.) — Berlin, 1901.

Note sur la *Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites par Mme Isabelle Errera.* (1901, p. 1231.) — Bruxelles, 1901.

Rapport, comme troisième commissaire, sur le mémoire de concours en réponse à la question : *Faire l'histoire, au point de vue artistique, de la sigillographie dans l'ancien comté de Flandre et l'ancien duché de Brabant.* (1902, p. 588.)

L'estampe de 1418 et la validité de sa date. (1903, p. 93.) — (49 pages.)

Note sur l'*Essai de répertoire des artistes lorrains* (5e série), par M. Albert Jacquot. (1904, p. 418.) — Paris, 1904.

Note sur *Les chefs-d'œuvre des Musées de France, sculpture, etc.,* par M. Louis Gonse, associé de l'Académie. (1904, p. 419.) — Paris, 1904.

Rapport, comme deuxième commissaire, sur le mémoire de concours en réponse à la question : *Rechercher par quelles voies la connaissance de l'histoire des beaux-arts peut être favorisée et le sentiment artistique peut être développé par l'enseignement scolaire à tous les degrés.* (1904, p. 550.)

Note sur *Le campanile du beffroi de Gand ; étude iconographique,* par M. Paul Bergmans. Gand, 1 vol. in-8° (1905, p. 186).

Discours prononcé aux funérailles de M. Gustave Biot, membre de la Section de gravure. (1905, p. 274.)

Discours prononcé, au nom de l'Académie, à l'inauguration du Souvenir érigé, au Musée de Gand, à Paul de Vigne, membre, et Liévin de Winne. (1906, p. 47.)

Note sur l'*Essai de répertoire des artistes lorrains (les orfèvres, les joailliers, etc.)*, par Albert Jacquot. (1906, p. 492.) — Paris, 1906.

Autour d'un tableau de Rubens *(Junon et Argus) ;* avec une note complémentaire de M. Max Rooses. (1907, p. 394.)

Rapport fait comme premier commissaire chargé d'apprécier le mémoire de concours en réponse à la question : *Étudier dans sa source, dans ses tendances et dans ses résultats l'enseignement des arts plastiques au XIXe siècle.* (1907, p. 677.)

Note sur Albert Jacquot : *Essai de répertoire des artistes lorrains (brodeurs et tapissiers de haute lisse).* (1907, p. 839.) — Paris, 1906.

Note sur *Les Marmion : Jehan, Simon, Mille et Colinet, peintres amiénois du XVe siècle,* par Maurice Hénault. (1908, p. 11.) — Paris, 1907.

Note sur Albert Jacquot : *Le mobilier et les objets d'art des châteaux du roi Stanislas, duc de Lorraine.* (1908, p. 448.) — Paris, 1908.

Rapport, comme premier commissaire, sur le mémoire de concours en réponse à la question : *Étudier le sentiment de la Beauté et son évolution dans la peinture et la sculpture au XIXe siècle* (1908, p. 517).

Annuaire.

Notice sur Ferdinand de Braekeleer. Année 1885.

Notice sur Joseph Franck. Année 1888.

Notice sur Nicaise De Keyser. Année 1889.

Notice sur Alexandre Robert. Année 1895.

Biographie nationale.

Huberti (Adrien); Janssens (Jean-Martin); Jordaens (Jacques); Langjan (Remi); Lankrinck (Henri-Prosper); Lauwers (Balthasar); Lauwers (Conrad); Lauwers (Jean-Jacques); Lauwers (Nicolas); Leemput (Remi); Lefebvre (Valentin); Legi (Jacques); Lemens (Balthasar); Lens (André-Corneille); Lens (Corneille); Lens (Jacques-Joseph); Lentzen (Jean-François); Le Pla (Jacques); Le Roy (Joseph-Anne-Jules); Le Roy (Pierre); Le Roy (Pierre-François); Le Roy (Pierre-François-Charles); Le Roy (Pierre-Jean-Baptiste); Lestens (Guillaume); Leyssens (Jacques); Lhérie (Ferdinand); Liere (Josse Van); Lint (Henri Van); Lint (Pierre Van); Lion (Pierre-Joseph); Lisebetten (Pierre Van); Lochom (Michel Van); Lommelin (Adrien); Londerseel (Assuérus Van); Londerseel (Jean Van); Loo (Jacques Van); Looimans; Loon (Pierre Van); Louys (Jacques); Loyer (Nicolas); Luyckx (Leüx von Leuxenstein, F.); Madou (J.-B.); Mahue (Corneille); Mahue (Guillaume); Malaine (Joseph-Laurent); Maldeghem (Romain-Eug.); Mallery (Charles Van); Mallery (Philippe Van); Malo (Vincent); Mander (Charles Van) I; Mander (Charles Van) II; Mandyn (Jean); Marc Van Ghistele; Marinus Claes-zoon; Marinus (Robin); Matthyssen (Abraham); Megan (G.-E.); Melar (Adrien); Mensaert (Guillaume-Pierre); Mera (Pierre); Merica (Pierre à); Metsys (Corn.); Metsys (Jean); Metsys (Josse); Metzu (Jacques); Meulenberg (D.); Meulener (P.); Meuluwe (H. Van); Meuninxhoven; Meyssens (Corn.); Meyssens (Jean); Michau (Théobald); Millet (Francisque); Minnebroer (F.); Mirou (Ant.); Misdacq; Moens (G.); Moerenhout (J.); Mol (P. Van); Mold (J. Van); Molenaer (C. de); Molyn (P.); Mone (J.); Monnaville; Mont (D. Van der); Mont (Égide); Mor (Ant.); Morel (Nicolas); Mostaert (François); Mostaert (G.); Nauwynck (H.); Navez (F.-J.); Negre (Math. Van); Neufchâtel (N. de); Neve (C. de); Neyts (Gilles); Nicolié (J.-C.); Noël (Julie); Noël (Paul-God.-Jos.); Nollekens (Jean); Nollekens (Jos.-François); Nollet (Dom.); Noort (Juan Van); Noterman (Emm.); Noveliers (David); Noveliers (Pierre); Noveliers (Salomon); Nuyts (D.); Nuyts (G.); O'Connell (Frédérique); Odevaere (J.-D.); Ofhuys (J.); Olivier de Gand; Onghers (J.); Oorloft (P.-J.); Oost (D.-J.); Oost (G. Van);

Oost (J. Van), dit le vieux; Oost (J. Van), dit le jeune; Opdebeek (Ant.); Ordonie (E. Van); Otteren (H. Van); Overschee (P. Van); Paludanus (D.); Paludanus (C.); Paludanus (H.); Panderen (E. Van); Pas (H. Van); Paul (C.-F.-H.); Pauwels (Jean-B.); Payen (Ant.-A.); Pée (E. Van); Pée (J. Van); Peeters (Catherine); Peeters (Clara); Peeters (F.-L.); Peeters (Jacques); Peeters (M.); Peeters (Ph.-J.); Pelichy (G.-C.-M. de); Perez (Henri); Perhoner (Ferdinand); Perlau (Jos.); Perre (Ch. Van den); Perre (Jean Van den); Perret (Pierre); Petri (P. de); Peyp (Corn.); Picard (J.-B.); Piéron (Gust.); Pieters (Jean); Pilsen (F.); Pinchart (Alex.); Pintemony; Piron (Ch.); Pitau (J.); Pitau (Nic.); Plas (P. Van der); Plattenberg (M Van); Poelman (P.); Poindre (Jacques de); Pol de Limbourg; Poorten (H.-J.-G. Van der); Popelier (Ant.); Potter (Éleuthère de); Pourbus (François), le vieux; Pourbus (François), le jeune; Pourbus (Jacques); Pourbus (Pierre); Prévost (Jean); Primo (Louis); Putte (Jean Van de); Quellin (Hubert); Quertenmont (A.-B. de); Reck (D. van); Redig (Laur.); Reeth (P.-J -B.); Remunde (Évr. van); Resen (Peregrin); Rest (Jean-François van der); Reubens (Pierre); Rueille (Jules); Reydams (Henri) I; Reydams (Henri) II; Reydams (Jac.-Ignace); Reyn (Jean de); Rheny (Remy van); Rickel (Paul de); Ricquier (Louis); Ridderbosch (Françoise-Jeanne); Riga (Jean); Riga (N.-J.); Rillaer (Jean van); Rillaer (Jean van), le jeune; Robbe (Louis); Robert (Alex.); Rocka (Ant); Roelants (Théod.); Roelofs (Guill.); Rogier (Nic.); Rogier, peintre verrier; Rombauts (Jean); Romer (Gasp.); Roore (Jacques de); Roos (Jean); Rost (Jean); Rousseau (J.-B.); Rousseel (Nicaise); Rovere (Jean-Maurice); Roy (J.-B. de); Rucholle (G.); Rucholle (P.); Rudolphe, dit d'Anvers; Ruelens (C.); Ruell (J.-B.); Ruyten (J.-M); Ryckemans (N.); Rye (E. van der); Rysbraek (Gérard); Rysbraek (Jacques); Rysbraek (J.-M.); Rysbraek (P.-A.); Sadeler (G.); Sadeler (Jean); Sadeler (Juste); Sadeler (Raphaël); Sadeler (Raphaël), le jeune; Saey (J -J.); Sayntenoy (G.-J.-J.); Saligo (C.-L.); Sallaert (A.); Sanders van Hemessen (Cath.); Sanders (J.); Santvoort (Abr.); Sauvage (J.-P.); Sauvage (J.-S.); Savery (J.); Savery (K.).

TRAVAUX NON PUBLIÉS PAR L'ACADÉMIE

Notes et recherches sur quelques tableaux du Musée royal de Belgique. (*Mess. des sciences historiques,* 1861.)

Jonas Suyderhoef, son œuvre gravé, classé et décrit, d'après l'allemand de J. Wussin, avec notes et commentaires. (*Rev. univ. des Arts,* Paris, Bruxelles, 1862.)

Notice sur Corneille Cels. (Bruxelles, 1863.)

Notice sur J.-B. Vander Hulst, peintre de la Cour des Pays-Bas. (Bruxelles, 1863.)

L'art de la lithographie et ses ressources. (*Rev. univ. des Arts,* Paris, Bruxelles, 1863.)

Gravure criblée; impressions négatives. (*Docum. iconographiques et typographiques de la Bibl. roy. de Belgique,* Bruxelles, 1864.)

Rembrandt. Conférence donnée à l'Union des artistes. (*Ann. de l'Union des Artistes,* Liége, 1868.)

Les images populaires flamandes au XVIe siècle. (Liége, 1869.)

Notice sur Charles de Groux. (En tête du catalogue de l'œuvre de l'artiste.) (Bruxelles, 1870.)

Compositions décoratives et allégoriques des maîtres de toutes les Ecoles. (Liége, Paris, 1870-1875; 2 vol. gr. in-folio.)

Respect de la vie. (*Bibl. de la Paix,* Paris, 1871.)

De quelques livres rares réédités par sir William Stirling Maxwell. (*Bull. du bibliophile belge,* Bruxelles, 1874.)

Histoire du costume en Belgique. (*Patria Belgica,* Bruxelles, 1875.)

Histoire de la gravure en Belgique. (*Ibid.*, Bruxelles, 1875.)

Albert Dürer et Lucas de Leyde, leur rencontre à Anvers. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'arch.*, t. XVI, Bruxelles, 1877.)

Quentin Metsys et son portrait d'Érasme. (*Ibid.*, t. XVI, Bruxelles, 1877.)

Notice sur Adolphe Dielens. (Catalogue des œuvres délaissées par l'artiste, Bruxelles, 1877.)

L'œuvre de P.-P. Rubens. Catalogue de l'Exposition organisée à Anvers, sous les auspices de l'administration communale, par l'Académie d'Archéologie, à l'occasion du troisième centenaire

de la naissance du maître. (En collaboration avec MM. Ph. Rombouts, Max. Rooses et Alph. Goovaerts.) (Anvers, 1877.)

La planche des armoiries de Bourgogne. (*L'Art*, t. IX, Paris, 1877.)

Les graveurs de Rubens. (*Ibid.*, t. X, Paris, 1877.)

Note sur un voyage artistique en Italie. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'arch.*, t. XIX, Bruxelles, 1878.)

Rubens nach seinen neuesten Biographen. (*Repertorium für Kunstwissenschaft.*) Traduction par M. Alfr. Woltmann. (Stuttgart, 1879.)

Le cabinet des Estampes de Bruxelles. (*L'Art*, t. XVI, Paris, 1879.)

Histoire de la gravure dans l'École de Rubens. (Bruxelles, 1879; 1 vol. in-8°.)

Note sur le commerce anversois au XVIe siècle, d'après une estampe du temps. (*Bull. de l'Acad. d'archéologie*, 3e série, Anvers, 1881.)

Un tableau de Pierre Coeck. (*L'Art*, t. XXVI. Paris, 1881.)

Les commencements de la gravure aux Pays-Bas. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XX, Bruxelles, 1881.)

Un tableau retrouvé de Jean Van Eyck. (*Ibid.*, Bruxelles, 1883.)

Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre et dans le nord de la France. (*Ibid.*, t. XXII, Bruxelles, 1883.)

Rubens d'après ses portraits; étude iconographique. (*Bulletin Rubens*, Anvers, 1883.)

Jean-Étienne de Calcar. (*L'Art*, t. XXXIV, Paris, 1883.)

Les Pourbus. (*Ibid.*, t. XXXIV, Paris, 1883.)

Le livre des Peintres de Carel van Mander (1604); Vies des Peintres flamands, hollandais et allemands. Traduction avec notes et commentaires. (Paris, 1884-1885; 2 vol. gr. in-4°.)

Rubens et la gravure sur bois. (*L'Art*, t. XXXVII, Paris, 1884.)

Joachim Beuckelaer. (*Ibid.*, Paris, 1884.)

Pierre Aertsen. (*Ibid.*, Paris, 1884.)

Henri van Steenwyck. (*Ibid.*, Paris, 1884.)

Un nouveau maître anversois : Jacques Blondeau. (*Bull. de l'Acad. d'archéologie*, 4e série, Anvers, 1885.)

Notice sur Alexandre Pinchart. (Catalogue de la bibliothèque de ce savant.) (Bruxelles, 1885.)

Recherches sur l'origine d'Ambroise Du Bois. (*Bull. de l'Acad. d'archéologie*, 1886.)

P.-P. Rubens. (*Encyclopædia Britannica*, t. XXI, Édimbourg, 1886.)

P.-P. Rubens, sa vie et son œuvre. (En collaboration avec MM. O. Berggruen, J. Comyns Carr, etc.) (Paris, 1886; 1 vol. gr. in-4°.)

Les Teniers. (*Encyclopædia Britannica*, t. XXIII, 1888, p. 173.)

L'exposition rétrospective organisée à Bruxelles, au profit de la Caisse centrale des artistes belges. (*Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1886.)

Le maître aux banderoles. (*Ibid.*, Paris, 1887.)

Les dernières années d'Antoine Van Dyck. (*Ibid.*, Paris, 1887.)

Une page de l'histoire de la gravure anversoise au XVI[e] siècle Discours prononcé à l'Académie d'archéologie comme président annuel. (*Bull. de l'Acad. d'archéologie*, Anvers, 1887.)

Histoire de la gravure sur bois en Belgique. (*Graphische Künste*, Vienne, 1887.)

Hans Memling. (*Recueil des conférences des matinées littéraires, artistiques et scientifiques*. Bruxelles, Larcier, 1887, p. 69.)

Quentin Metsys. (*Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1888.)

Un buste inédit de Charles-Quint. (*Ibid.*, Paris, 1888.)

Die altniederländische Malerei und ihre Beziehungen zum Kupferstich. (*Chronik für vervielfältigende Kunst*, Vienne, 1888.)

Schelte à Bolswert als Maler. (*Ibid.*, Vienne, 1888.)

Der Belgische Kupferstich nach Rubens bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. (*Ibid.*, Vienne, 1889, p. 33.)

Van Dyck. (*Encyclopædia Britannica*, t. XXIV, 1888, p. 59.)

Melchior Wyntgis. (*Dietsche warande*, Gand, 1889.)

Gillebert van Schoonbeke en zijne vrouw Elisabeth Hendrickx. (*Oud en nieuw op het gebied van kunst, enz.*, Amsterdam, 1889.)

Pierre Breugel le vieux. (*Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1890.)

Histoire de la gravure moderne en taille-douce en Belgique. (*Graphische Künste,* Vienne, 1891.) (Fait partie du recueil *Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart.*)

Sur le portrait de Quentin Metsys par lui-même. (*Vlaamsche school,* Anvers, 1891.)

Les maîtres portraitistes du siècle au Musée de Bruxelles. (*Gazette des Beaux-Arts,* Paris, 1890-1891.)

Histoire de la gravure à l'eau-forte en Belgique. (*Graphische Künste,* Vienne, 1892.) (Fait partie du recueil *Die vervielfaltigende Kunst der Gegenwart.*)

Anvers. (*Belgique illustrée*, Bruxelles, 1892.)

Lucas Vorsterman. Catalogue raisonné de son œuvre, précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages du maître. (Ouvrage accompagné de planches.) (Bruxelles, Bruylant, 1893; 1 vol. gr. in-8°.)

Le musée du Prado. Les écoles du Nord. (*Gazette des Beaux-Arts,* Paris, 1893-1894.)

Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Espagne. (*Ibid.,* Paris, 1894.)

L'Exposition d'art ancien à Utrecht. (*Ibid.*, Paris, 1895.)

Notice biographique sur Henri Beyaert. (Catalogue de la bibliothèque de cet architecte.) (Bruxelles, Deman, 1895.)

Un Rubens à retrouver; le portrait de François Woverius. (*Gazette des Beaux-Arts,* Paris, 1896.)

L'Adoration des mages de Jean Mabuse. (*Annales de l'Acad. roy. d'archéologie,* Anvers, 1896.)

Les musées de Madrid. En collaboration avec MM. Paul Lefort, A. de Lostalot, Léopold Mabilleau et Maurice Maindron. (Paris, 1897; 1 vol. gr. in-8°.)

Rubens. (*Das Museum,* t. III, Berlin et Stuttgart, 1895, n° 15.)

Tragique épisode de l'art flamand. (*Bull. de l'Acad. roy. d'archéologie,* Anvers, 1896.)

Ant. Van Dyck. (*Das Museum,* t. IV, Berlin et Stuttgart, 1896.)

Une exposition de portraits anciens à Bruxelles. (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XVIII, Paris, 1897, p. 81.)

Un tableau retrouvé de Pierre Breughel le vieux : *Margot l'enragée.* (*Ibid.,* p. 510.)

David Teniers. (*Das Museum,* t. V, 1897.)

Un maître énigmatique. (*Annales de l'Acad. roy. d'archéologie,* 4e série, t. X, Anvers, 1897, p. 360.)

A propos d'une peinture détruite de Hugues van der Goes. (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XX, 1898, p. 347.)

Histoire de la lithographie en Belgique. (*Graphische Künste,* Vienne, 1903.) (Fait partie du recueil *Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart.*)

Melchizédech van Hooren, 1552-1570. (*Annales de l'Acad. roy. d'archéologie,* 5e série, t. I, p. 367, avec pl., Anvers, 1898.)

Une page de l'histoire de l'art en Chine. (*Ibid.,* p. 55.)

Notice sur W. Roelofs. (En tête du catalogue de la vente de l'atelier de l'artiste.) (La Haye, Boussod-Valadon, 1898; 1 broch. in-4°.)

A quelle époque fut terminée la tour de Notre-Dame d'Anvers? (*Bull. de l'Acad. roy. d'archéologie,* 5e série, Anvers, 1899, p. 152.)

Antoine Van Dyck et l'exposition de ses œuvres à Anvers. (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XXII, Paris, 1899, pp. 226 et 320.)

Quelques notes sur Antoine Van Dyck. (*Annales de l'Acad. roy. d'archéologie,* 5e série des Annales, p. 400, Anvers, 1899.)

Brügge und Ypern. (Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann, 1900; 1 vol. in-8° de 115 pages et 114 planches.) (*Berühmte Kunststätten,* n° 7.)

Bruges et Ypres. (Paris, Henri Laurens; *Les villes d'art célèbres,* 1 vol. in-8, 124 pages; 1re édit., 1901; 2e édit., 1903.)

Gent und Tournai. (Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann, 1902; 1 vol. in-8° de 140 pages et 120 planches.) (*Berühmte Kunststätten,* n° 14.)

Brüssel. (Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann, 1910; vol. in-8°). (*Berühmte Kunststätten.*)

Bruxelles. (Paris, Henri Laurens.) (*Les villes d'art célèbres,* 1 vol. in-8°, 1910.)

Gand et Tournai. (Paris, Henri Laurens, 1902; 1 vol. in-8° de 167 pages et 120 planches). (*Les villes d'art célèbres.*)

L'art en Belgique. Choix des principaux monuments de l'art en Belgique, 40 planches avec une préface par Henri Hymans.

(Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann, 1 vol. gr. in-folio atlantico; Bruxelles, Dietrich et Cie, 1902.)

L'exposition des primitifs flamands à Bruges. (*Gazette des Beaux-Arts,* 44e année, t. XXVIII, Paris, 1902, pp. 89, 189 et 280.)

L'exposition des primitifs flamands à Bruges. (Paris, 1902; 1 vol. gr. in-8° avec 90 planches.)

Un nouveau peintre anversois : Gérard Thomas, 1663-1720. (*Annales de l'Acad. roy. d'archéologie,* 5e série, t. IV, p. 83, Anvers, 1902.)

Dupes et faussaires. Lecture faite à la séance publique annuelle de l'Académie royale d'Archéologie, le 6 décembre 1903. (*Bull. de l'Acad. roy. d'archéologie de Belgique,* Anvers, 1903, p. 209.)

L'exposition de l'art français du XVIIIe siècle à Bruxelles. (*Gazette des Beaux-Arts,* 46e année, t. XXXI, p. 302. Paris, 1904.)

Lancelot Blondeel als Graphiker. (*Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst,* Vienne, 1904, p. 1.)

La peinture à l'exposition des primitifs français. (*L'Art flamand et hollandais — Onze Kunst,* t. II, p. 33, Bruxelles, Paris, 1904.)

Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique. Catalogue des sculptures. (Bruxelles, 1904; 1 vol. in-8°.)

Die Meister der Farbe, Leipzig, 1904-1905. (Frans van Leemputten : *Auf der Limburger Heide,* n° 50; Frans Courtens : *Morgen am Ufer des Zuidersees,* n° 62; Claus : *Auf der Wiese,* pl. III.)

Les mêmes planches, texte français. (Paris, H. Laurens, *Les Maîtres de la couleur.*)

Chapitre sur l'art flamand et hollandais au XVIIe siècle. (*Die Niederländische Malerei im XVII. Jahrhundert,* dans Lübke-Semrau, *Grundriss der Kunstgeschichte,* t. VII, 100 pages gr. in-8° avec nombreuses illustrations, Stuttgart, 1905.)

Henri Leys et Henri de Braekeleer. (*L'Art flamand et hollandais — Onze Kunst,* t. III, p. 177, 1905.)

Constantin Meunier. (*Zeitschrift für bildende Kunst,* Leipzig, 1905, p. 205.)

Henri de Braekeleer. (*Kunst und Künstler,* Berlin, 1905, p. 507.)

Note sur le séjour de Van Dyck en Italie. (*Bull. de l'Acad. roy. d'archéologie,* Anvers, 1905, p. 119.)

Exposition Jordaens à Anvers. (*Gazette des Beaux-Arts,* 46e année, t. XXXI, 1905, p. 302.)

Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de Liége. (*Gazette des Beaux-Arts,* 46e année, t. XXXIV, 1905, pp. 159 et 328.)

L'art ancien à l'exposition de Liége. (*Gazette des Beaux-Arts,* 46e année, t. XXXIV, 1905, p. 486.)

Belgische Kunst des XIX. Jahrhunderts. (Leipzig, Seemann, 1906; 1 vol. gr. in-8° de 253 pages.)

Un Rubens méconnu : portrait de la princesse de Condé. (*Chronique des Arts,* Paris, 30 juin 1906, n° 24.)

Catalogue des estampes d'ornement faisant partie des collections de la Bibliothèque royale. (Bruxelles, Lamertin, 1907; 1 vol. in-8° de 489 pages.)

Les frères van Eyck. (Dans la collection des *Grands Artistes,* publiée par Henri Laurens, à Paris, 1907; 1 vol. in-8°.)

L'exposition de la Toison d'or. (*L'Art flamand et hollandais — Onze Kunst,* 1907, t. VIII, p. 73.)

L'exposition de la Toison d'or à Bruges. (*Gazette des Beaux-Arts,* 49e année, 3e période, t. XXXVIII, 1897, pp. 199 et 296.)

Un point d'histoire. Lecture faite en séance publique de l'Académie royale d'Archéologie, le 7 octobre 1906. (*Bull. de l'Acad. roy. d'archéologie,* 1906, p. 251.)

Sur une gravure d'après Rubens non décrite. (*Annales de l'Acad. roy. d'archéologie,* Anvers, t. LIX, 1907, p. 267.)

De la part de quelques sources artistiques anciennes dans une invention moderne. Lecture faite comme président de l'Académie royale d'Archéologie, le 19 janvier 1908. (*Bull. de l'Acad. roy. d'archéologie,* Anvers, 1908, p. 99.)

L'architecte Henri van Paeschen et la Bourse de Londres. Discours prononcé comme président de l'Académie royale d'Archéologie, à la séance publique du 4 octobre 1908. (*Ibid.,* 1908, p. 317.)

La plus ancienne vue générale de Bruxelles. (*Mélanges Kurth,* t. II, Liége, 1908.)

La gravure en Belgique depuis 1830. (*Notre Pays,* 1905.)

La Légende de saint Servais. Livre xylographique flamand (Préface). (Berlin, Brunon Cassirer.) (*Graphische Gesellschaft.*)

Antonio Moro. Son œuvre et son temps. (Bruxelles, 1910; 1 vol.)

Collaboration : *Allgemeines Künstlerlexikon* de Meyer, Leipzig, 1884-1886; *Journal des Beaux-Arts; Gazette des Beaux-Arts* (de Paris); *L'Art* (de Paris); *Chronique des Beaux-Arts* (de Paris); *Athenæum belge; Repertorium für Kunstwissenschaft* (de Berlin); *Graphische Künste* (Vienne); *Noteworthy paintings in American private collections* (New-York); *Notre Pays; Revue des Bibliothèques et des Archives; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* de Thieme et Becker (Leipzig, 1907-1908); *L'Art flamand et hollandais; Raphael's « Young Cardinal » at Madrid; Burlington Magazine* (nov. 1911.)

Œuvres posthumes :

La Légende de saint Servais. (1913.)

La ville d'Anvers *(Les villes d'art célèbres).* (Paris, Laurens, 1913.)

Henri Hymans est en outre auteur du Catalogue de la galerie historique du Musée de Bruxelles qui n'a pas été imprimé jusqu'ici.

LITHOGRAPHIES EXÉCUTÉES PAR H. HYMANS

1. *Le Liseur,* d'après H. Leys.
2. *La Tentation,* d'après Ch. Degroux, 1859.
3. *Étude,* d'après C. Dell'Aqua.
4. *Portrait de l'archiduc Albert,* d'après Rubens.
5. *Portrait de l'archiduchesse Isabelle,* d'après Rubens.
6. *Portrait d'un homme en buste,* d'après L. Taymans.
7. *Le Chevalier J.-F.-F. Marchal,* conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale, d'après E. Sarah Piddington.
8. *L'enfant du prisonnier.*
9. *Moine,* d'après Alfred Cluysenaar.
10. Même sujet, planche refaite.

11. *Femmes apportant de la nourriture à un prisonnier*, d'après Ch. De Groux.

12. *Portrait de savant du XVIe siècle*, d'après L. Taymans.

13. *Jeune femme*, buste de fantaisie, d'après C. Van Camp.

14. *Jeune Italienne*, en buste de profil, d'après Eug. Smits.

15. *Jeune dame assise, lisant une lettre*, d'après Eug. Smits.

16. *Le dernier rejeton*, d'après J.-B. Huysmans.

17. *Pieta*, d'après Jules Pecher, 1860.

18. *Popolan di Roma de furtivamente allerti sono le Bandera Nationale*, d'après Gerolamo Induno.

19. *Scène d'intérieur oriental*, d'après Portaels.

20. *Souvenirs de Trieste*, d'après C. Dell'Aqua.

21. *La Colombe et la Fourmi*, d'après Léon Van Ysendyck.

22. *J'ai eu soif et vous m'avez donné à boire*, d'après Eug. De Block.

23. *Laure et Pétrarque*, d'après J. van Severdonck.

24. *Prêtre consolateur*, d'après Ch. De Groux.

Henri HYMANS

Membre de la Classe des beaux-arts de l'Académie de Belgique

DISCOURS DE M. LUCIEN SOLVAY

PRONONCÉ

A LA SÉANCE DE FÉVRIER 1912 DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1912)

Il me reste, Messieurs, à remplir un devoir pénible. Depuis notre dernière séance, la mort nous a enlevé, sans que rien pût faire prévoir ce deuil cruel, un de nos membres les plus actifs, les plus méritants, les plus aimés. A cette séance, il y a un mois à peine, Henri Hymans était là parmi nous, — vous vous en souvenez, — plein de santé et de vigueur, alerte et jeune, malgré son âge; car personne assurément ne lui eût donné 75 ans; il semblait en avoir plutôt trois fois 25. Nous le félicitions de sa

récente promotion de Commandeur de l'Ordre de Léopold. Aucun mal ne semblait altérer sa bonne humeur et son entrain... Hélas ! nous ne devions plus le revoir. Quelques jours de souffrance, ignorés de la plupart de ses amis eux-mêmes, ont suffi pour l'emporter. Il est mort sur la brèche, dans la fièvre de son travail incessant et vertigineux. Un homme comme lui ne pouvait longtemps souffrir : c'eût été du temps perdu... Mais pour nous tous, qui l'entourions de notre affection et de notre respect, la secousse est rude, et la rapidité de ce départ avive notre douleur.

La vie de Henri Hymans fut consacrée tout entière à l'étude de l'Art. Né à Anvers, il était arrivé très jeune à Bruxelles, en 1849, avec sa mère veuve et son frère, Louis Hymans, de qui l'existence non moins laborieuse et non moins probe que la sienne fut, elle aussi, un exemple pour tous. Il fréquentait l'Académie des Beaux-Arts, se destinait à être peintre, dessinait beaucoup, faisait de la lithographie... On a de lui des portraits, des reproductions de tableaux (*Le Liseur,* de Leys, entre autres, fort estimable). Mais la lithographie déjà, en ce temps-là, commençait à perdre de son prestige; la photographie allait la détrôner... Cela découragea les ambitions du jeune artiste. Et puis, d'autres soucis l'occupaient. Un ami, épris d'art comme lui, lui avait ouvert les trésors d'une bibliothèque richement pourvue ; ce fut une révélation. Il se prit pour l'histoire de l'art d'une véritable passion. Doué d'une mémoire merveilleuse, il accumula rapidement dans son cerveau une somme considérable de connaissances. A ce moment, — c'était en 1857, — Alvin venait de fonder à

la Bibliothèque royale une section qui devait devenir bientôt le Cabinet des Estampes ; il comprit combien serait utile à l'œuvre nouvelle le concours du jeune homme, et il demanda à Hymans d'y travailler avec lui. Hymans accepta... Il resta là, jouissant de l'existence la plus heureuse qu'il pût rêver, pendant presque toute sa vie. On sait quel admirable développement le Cabinet des Estampes, dont il devint le Conservateur en 1875, prit sous sa direction, grâce à la sûreté et à la variété de son érudition. L'art de la gravure, qui avait attiré dès le début ses prédilections, trouvait en lui un historien plein d'intelligence et un juge éclairé. Avant d'envoyer à l'Académie son mémoire sur l'*Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens,* couronné en 1878, et qui lui valut d'être élu correspondant de notre Classe en 1883, puis membre titulaire en 1885, il avait publié déjà sur les divers procédés de reproduction artistique des études remarquables. Son *Histoire de la Gravure,* où il indiquait avec une rare sagacité par quelle succession d'efforts et d'événements cet art, illustré par des maîtres de premier ordre en Italie, en Allemagne et dans les Pays-Bas, devait arriver à son épanouissement sous l'éclatante influence du génie de Rubens, fut complétée par le non moins précieux *Catalogue raisonné de l'œuvre de Lucas Vosterman*, où il achevait d'établir la part exacte de collaboration de l'illustre maître flamand et de ses interprètes. Dans la suite, enfin, maintes questions relatives à ce même sujet lui inspirèrent des études solides et documentées.

Mais la gravure ne fut pas la seule branche de l'art qui occupa sa pensée. On est étourdi quand on lit la liste des

mémoires, des livres, des articles, des travaux de tout genre et les plus variés, qu'il publia, soit en volumes, soit dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* soit dans les revues du pays et de l'étranger. Il n'est pour ainsi dire aucun de nos peintres anciens dont il n'ait fait le sujet de quelque analyse, de quelque critique, de quelque recherche concernant leur vie ou leur carrière. Et sa curiosité ne s'est pas limitée aux maîtres anciens ; elle s'est portée sur la peinture moderne avec une égale perspicacité et une égale compétence. Enfin, on sait avec quel souci d'exactitude et quelle clarté de composition il rédigea ses charmantes monographies de quelques-unes de nos villes belges les plus pittoresques. Ses travaux sur les Primitifs de l'Exposition de Bruges peuvent compter parmi les meilleurs qui aient été publiés à cette occasion. Les expositions de Rubens, de Jordaens, de la Toison d'or, etc., lui fournirent des sujets non moins intéressants. Enfin, ses voyages en Espagne nous valurent, outre de nombreux articles de critique historique, son admirable ouvrage sur *Antonio Moro,* véritable monument élevé à la gloire de ce grand Flamand pendant trop longtemps ignoré et méconnu.

La Classe des beaux-arts de l'Académie n'eut jamais un collaborateur plus infatigable, plus écouté et plus autorisé. La part qu'il prit à nos travaux est énorme. Elle ne l'a pas été moins dans la rédaction de la *Biographie nationale,* à laquelle Hymans a fourni d'abondantes notices. Sa puissance de travail était extraordinaire. Il n'est pas de jour où il n'ajoutât au glorieux trésor de science qu'il avait lentement amassé quelque joyau nouveau, dont le

rayonnement faisait chaque fois un peu plus de lumière dans l'histoire de notre art national.

Mais ce qu'il nous plaît de louer dans tout cela, ce n'est pas seulement la valeur des documents mis en œuvre, la clarté, l'ordre, la méthode qui présidaient aux travaux de notre regretté Confrère, c'est aussi cette qualité non moins précieuse, qu'il possédait au suprême degré : l'enthousiasme et la conviction. Une ardeur juvénile animait son esprit, vif, combatif, d'une extrême franchise et, avec cela, toujours aimable et bienveillant. Il avait le don de créer autour de lui de la vie. Les idées qui lui étaient chères, il les défendait avec la ténacité que l'on met à défendre ce que l'on aime et ce que l'on veut faire aimer. Et ce qu'il aimait par-dessus tout, c'est la vérité, — et c'était aussi la beauté. Sa science n'était ni sèche ni étroite; elle s'éclairait de philosophie et de sensibilité, sans quoi la science — qui, certes, selon la propre expression de Hymans, n'a pas la versalité et les caprices des foules — est cependant stérile, le plus souvent. Un goût épuré guidait ce cerveau organisé et précis. Dans ce corps délicat et nerveux palpitait un cœur d'artiste.

Enfin, Hymans n'eût pas été ce qu'il fut, avec tant de mérites, s'il n'avait eu un autre mérite encore : la modestie. Comme les hommes vraiment supérieurs, il ne cherchait qu'en lui-même la récompense de ses efforts. Les vains bruits de la réclame lui faisaient horreur; l'amitié sincère et désintéressée de ses amis était toute sa joie. Il nous en a donné une preuve dernière en exprimant le désir que, sur son cercueil, aucun discours ne fut prononcé. Pourtant il y aurait eu, de notre part, ingratitude

à ne pas rendre ici à sa chère mémoire un hommage pieux. Pardonnez-moi, Messieurs, si, en m'acquittant de cette tâche, j'ai rendu si imparfaitement ce qu'une bouche plus digne que la mienne aurait mieux exprimé. Je serai en tout cas, je l'espère, votre interprète en disant combien vive est notre affliction, et combien sera fidèle notre souvenir à celui qui vient de nous quitter.

LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE

ET

LE CABINET DES ESTAMPES

PAR

Henri HYMANS

La Bibliothèque royale de Belgique.

(Extrait du *Mouvement scientifique en Belgique* « Notre Pays », 1830-1905.)

La Bibliothèque royale doit son existence à l'arrêté royal du 19 juin 1837. Elle forme le dépôt général des livres imprimés, des manuscrits, des estampes, des cartes et des plans, des médailles, monnaies et méreaux appartenant à l'État.

Dès l'origine de sa constitution, installée dans une partie de son local actuel, alors le Palais de l'Industrie, elle s'est ouverte à l'étude le 21 mai 1839. Aucune cérémonie, aucun discours ne rehaussa cette inauguration. Les lecteurs vinrent occuper une place dans la petite salle disposée pour les recevoir; ce fut tout.

Événement considérable pourtant, que notre jeune nation pouvait compter, non sans orgueil, parmi les manifestations les plus éloquentes de son patriotisme.

Voici, d'ailleurs, comment s'exprimait Ch. Liedts dans le rapport fait au nom de la section centrale de la Chambre des Représentants sur le projet d'acquisition par l'État, de la bibliothèque de feu Charles Van Hulthem, à Gand :

« S'il n'est pas possible, comme à ces législateurs de l'antiquité, formant les mœurs des nations encore au berceau, de rendre un peuple inalliable avec d'autres; si les rapports journaliers et le frottement continuel des nations

entre elles ne permettent plus d'imprimer aux âmes une forme nationale à l'épreuve du temps et des conquêtes, du moins les citoyens peuvent encore tellement s'affectionner aux institutions de leur pays, que leur amour pour elles oppose au joug de l'étranger un obstacle plus insurmontable que la force des armes.

» L'un des plus puissants moyens de répandre cet amour et de consolider par conséquent notre nationalité, est de ne rien négliger de ce qui peut étendre le vaste domaine de la raison et des connaissances humaines; c'est dans ce but que le Congrès a débarrassé la pensée des dernières entraves que le gouvernement déchu y avait mises : liberté de la presse, liberté dans la manifestation des opinions, liberté de l'enseignement.

» C'est dans ce même but que le Gouvernement vous propose de fonder dans la capitale une bibliothèque nationale, qui soit en quelque sorte l'école de tous les citoyens et qui facilite surtout à ceux qui sont nés avec du talent, mais sans fortune, les moyens de s'instruire et d'honorer un jour le pays par leurs travaux et leurs écrits.

» La Belgique se croirait largement récompensée de ses sacrifices, si ses arsenaux littéraires, les bibliothèques, contribuaient à former un seul grand historien pour célébrer la gloire de nos ancêtres, porter au loin le nom du peuple belge et faire chérir la nationalité de ceux qui la calomnient encore ».

Nous voyons à quels mobiles élevés obéissaient ceux qui présidaient aux destinées du pays, en prenant l'initiative d'enrichir le patrimoine national de la vaste collection de livres délaissée par l'ancien bibliothécaire de la ville de Bruxelles et secrétaire de l'Académie des sciences et belles-lettres.

Elle se composait, d'après l'exposé du rapporteur :

1° De plus de mille manuscrits, presque tous relatifs à l'histoire de Belgique;

2° D'une collection unique de livres dans toutes les langues et de toutes les époques, qui ont trait à l'histoire nationale ;

3° De la collection la plus complète peut-être qui existe de matériaux, tant en manuscrits qu'en livres imprimés, relatifs à l'histoire littéraire et à l'histoire de la bibliographie de notre pays.

Les Chambres votèrent, et un arrêté royal du 13 mars 1837 sanctionna l'acquisition, au prix de 315,000 francs, de la partie de la Bibliothèque royale actuellement encore dénommée le fonds Van Hulthem.

Le temps n'a pas réduit l'importance de ce vaste répertoire des connaissances humaines. Œuvre d'un curieux autant que d'un lettré, on y trouve en supérieure condition, dans leurs reliures originales pour la plupart, au nombre de 31,685 numéros et de plus de 60,000 volumes, non seulement des ouvrages traitant de l'histoire, mais d'une infinité de matières : philosophie, sciences physiques, mathématiques et naturelles, géographie, belles-lettres, beaux-arts, branches auxquelles s'était intéressé particulièrement Van Hulthem, à la fois curateur de l'Université, président de la Société de botanique et de l'Académie de peinture de Gand.

Sa bibliothèque constitue ainsi un monument de persévérance, de savoir, de bon goût et de patriotisme.

La section consacrée aux Pays-Bas : histoire, sciences, arts et littérature, forme le tome IV des six volumes d'un catalogue rédigé par Auguste Voisin, bibliothécaire de l'Université de Gand, catalogue publié en 1837. A lui seul ce volume comprend jusqu'à 7,000 numéros.

Comme conséquence de l'acquisition de la bibliothèque Van Hulthem parut, contresigné par de Theux, ministre de l'Intérieur, l'arrêté royal du 19 juin portant création de la Bibliothèque royale, disposition suivie à court intervalle du décret d'adjonction au dépôt de la précieuse collection

de manuscrits connue sous le nom de bibliothèque des ducs de Bourgogne, alors réunie aux archives de l'État.

De même, la collection des médailles, également la propriété de l'État et déposée au Musée des antiquités, était, en vertu d'un arrêté du 2 août 1838, incorporée à la Bibliothèque royale.

L'histoire des origines de la bibliothèque de Bourgogne figure au paragraphe consacré à la section des manuscrits. Nous pouvons nous borner à dire à cette place que, surtout composée de volumes manuscrits, parmi lesquels plusieurs appartinrent aux princes dont elle n'a cessé de porter le nom, ce précieux dépôt s'était accru, au cours des siècles, de livres imprimés, et notamment des exemplaires que les typographes belges étaient tenus de déposer pour s'assurer la propriété de leurs éditions, aux termes des privilèges octroyés par les souverains. En 1842, un catalogue en trois volumes, embrassant les n°s 1 à 18,000, en fut dressé par le chevalier Marchal. Il se compléta en 1852 d'un répertoire onomastique.

En 1843, l'État, par suite d'une convention conclue avec la ville de Bruxelles, se trouva propriétaire des collections ayant jusqu'alors appartenu à la capitale.

La Bibliothèque royale entrait, par ce fait, en possession de plus de 10,000 ouvrages, formant au delà de 40,000 volumes.

L'ancien fonds de la ville, constitué sous le régime français pour servir de bibliothèque à l'École centrale, renferme de nombreux et beaux ouvrages provenant surtout des couvents supprimés.

Enrichi par des acquisitions poursuivies avec suite, par les dons des sociétés et des particuliers, l'ensemble, au moment de sa reprise, était tenu par les autorités compétentes pour un des plus riches du pays en éditions anciennes et rares. La Bibliothèque royale y trouva de précieux incunables et d'importants recueils d'estampes.

Un savant bibliographe, d'origine espagnole, de Laserna y Santander, avait rédigé de ce dépôt un catalogue formant sept volumes grand in-folio, resté manuscrit.

Prise dans son ensemble, la nouvelle bibliothèque de l'État, sans pouvoir rivaliser avec d'autres institutions similaires, montrant leur origine dans les siècles, se réclamait néanmoins d'un passé considérable, à certains égards, illustre.

Parmi ses bibliothécaires, elle pouvait signaler avec quelque fierté, outre Laserna, G.-J. Gérard, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences et belles-lettres, comme fut aussi Van Hulthem, le baron de Reiffenberg, enfin Sylvain Van de Weyer, lequel, à son titre de Ministre plénipotentiaire de Belgique à Londres, joignait celui de bibliothécaire honoraire de la ville de Bruxelles.

L'arrêté organique de la Bibliothèque royale appelait à la direction, avec le titre de Conservateur, le baron de Reiffenberg, ancien professeur à l'Université de Louvain, puis professeur à celle de Liége, en 1821, bibliothécaire adjoint de la ville, fonctions ensuite occupées par F.-V. Goethals, lequel vint clore, en 1842, la liste des bibliothécaires du dépôt communal.

Une galerie de 70 mètres, formant au premier étage l'aile droite du Palais de l'Industrie, fut l'emplacement primitif de la Bibliothèque royale. Cette galerie, large de 10 mètres et transversalement divisée par des corps de rayons, laissant libre un passage de $3^{m}25$, était précédée d'un espace réservé de 10 mètres de large sur 7 de profondeur : la salle de lecture des imprimés, formant la première section de la Bibliothèque.

La section des manuscrits avait pour local une partie du rez-de-chaussée du corps central, avec accès par la cour de l'édifice. Des meubles de chêne, à double face, servaient à loger ses trésors. Son premier conservateur fut J.-F. Marchal, mort en 1858.

Le fonds Van Hulthem et le fonds de la ville prirent place isolément sur les rayons, gardant leur ordre primitif, c'est-à-dire celui des matières d'après le système de Debure. Cet ordre leur a été conservé.

Les accroissements furent rapides. Dès avant la fin de 1841, 8,831 nouveaux volumes avaient grossi le contingent. Le budget annuel était alors de 60,000 francs, somme dans laquelle entraient pour la moitié environ les achats de 19,030 volumes. Le cabinet de lecture des imprimés répondait aux demandes des 2,000 lecteurs.

Les nouvelles acquisitions étaient réparties en neuf classes, à leur tour subdivisées d'après un système bibliographique introduit par Namur, conservateur adjoint de la première section.

L'énumération de ces classes, en partie conservées, offre quelque intérêt.

Première classe :	Introduction aux connaissances humaines.
Deuxième classe :	Théologie.
Troisième classe :	Philologie et pédagogie.
Quatrième classe :	Jurisprudence.
Cinquième classe :	Sciences mathématiques, physiques et naturelles.
Sixième classe :	Sciences médicales.
Septième classe :	Arts et métiers.
Huitième classe :	Philologie et belles-lettres.
Neuvième classe :	Histoire et sciences auxiliaires.

Plus tard, une dixième classe, comprenant les revues, journaux, vint s'ajouter aux précédentes. Chaque classe, différenciée par une marque variant de forme et de couleur, est, à son tour, subdivisée par une combinaison de lettres et de chiffres inscrits sur la marque appliquée au dos du volume.

La Bibliothèque royale, tout en se préoccupant d'abord

des publications ayant trait à la Belgique, ne manquait pas de s'accroître dans la mesure du possible d'ouvrages d'intérêt général.

« La Bibliothèque, disait de Reiffenberg, est belge d'abord, éminemment belge, mais ensuite, elle conserve sa mission encyclopédique et doit représenter l'état actuel des connaissances humaines. »

Les vues, intelligemment poursuivies, eurent pour effet de mettre le dépôt national en possession d'un ensemble important d'ouvrages anciens et modernes éminemment utiles au progrès des études. La Bibliothèque de Bruxelles était citée, dès l'année 1844, comme une des plus importantes du Nord. Parmi ses lecteurs, dont le nombre atteignait 3,000, on relevait les noms de quelques-unes des sommités de la littérature et des sciences historiques. Le budget annnel avait été porté à 80,000 francs.

Mais le manque de place se faisait gravement sentir. De Reiffenberg, dans son rapport de 1849, le dernier qu'il adressa à l'administration supérieure, réclamait avec instance une extension de local. « Il y a des jours, écrivait-il, où une partie des visiteurs doit se retirer faute de place ».

Il ne devait pas être donné au savant conservateur de voir se modifier cet état de choses. Moins d'un an après, le 18 avril 1850, la mort l'enlevait à ses multiples travaux. Il était né à Mons en 1795.

La succession de de Reiffenberg fut recueillie par Louis Alvin, ancien fonctionnaire supérieur de l'administration centrale. Le nouveau conservateur en chef se montra préoccupé, dès l'origine, de mettre l'établissement en possession d'un catalogue d'ensemble. L'entreprise était considérable; la mener à bien n'était possible qu'avec l'aide d'un personnel spécial. On ne pouvait, effectivement, faire dépendre l'avancement du travail du temps que seraient à même d'y consacrer des fonctionnaires

investis du service, déjà fort absorbant, de la salle de lecture. Un crédit spécial fut donc sollicité de la législature pour la « Fusion des trois fonds », un personnel extraordinaire engagé et le travail poursuivi d'après un plan uniforme à partir de 1856.

Successivement le fonds de la ville de Bruxelles, la première série des accroissements (les acquisitions faites sous l'administration précédente), les accroissements formant la seconde série (commencée par Alvin et classée simplement dans l'ordre numérique d'entrée) se trouvèrent catalogués sur fiches, alphabétiquement par noms d'auteurs et systématiquement par titres d'ouvrages. Dès l'année 1860, le fonds de la ville était achevé au très grand avantage du service de la salle de lecture.

Au cours de l'année 1861, l'État se rendait acquéreur, au prix de 30,000 francs, de la bibliothèque du savant anatomiste et physiologiste allemand Johann Müller, mort en 1858. Ce notable accroissement, 4,877 numéros, fut à son tour l'objet d'un relevé sur fiches.

L'importance de la Bibliothèque allait grandissant; à tout prix, il fallait pourvoir à l'extension de ses locaux. Partageant avec le Musée de l'Industrie, avec l'École industrielle, avec l'Académie royale de Belgique, avec l'Académie royale des beaux-arts de la ville de Bruxelles, les constructions de l'ancien Palais de l'Industrie, l'établissement ne pouvait trouver à s'étendre qu'aux dépens de ses voisins. Pour remédier à ce déplorable état de choses, Alvin, en 1855, proposa l'érection d'une galerie nouvelle, contiguë à celle occupée par les livres des anciens fonds.

Le projet ayant été adopté, la Bibliothèque royale se vit à même, dès l'année 1856, d'affecter de nouvelles salles au placement des incunables, à l'arrangement des cabinets des estampes et de numismatique; enfin, de loger d'une manière convenable les milliers de volumes déposés

en vertu de la convention intervenue avec la France, le 22 août 1852, sur la propriété littéraire.

Ce ne pouvait être là qu'un acheminement vers des extensions ultérieures, chaque jour plus impérieusement réclamées par l'afflux de nouveaux livres.

Peu à peu, en effet, on allait voir le Musée de l'Industrie et ses dépendances, même les locaux occupés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, céder devant le flot envahisseur. Avant la fin de 1877, la Bibliothèque royale avait pris possession du palais entier, y compris les pièces du sous-sol, où depuis tant d'années se donnaient les cours de dessin de l'Académie royale des beaux-arts.

Elle s'était enrichie, dans l'intervalle, par voie d'héritage, de la collection de Mme la Ctesse douairière de Lalaing (900 volumes); par voie d'achat de la précieuse bibliothèque musicale délaissée par François Fétis, directeur du Conservatoire royal de musique (7,325 numéros); enfin, de la bibliothèque héraldique de feu F.-V. Goethals, ancien bibliothécaire de la ville, donnée à l'État par la veuve du défunt en 1876.

A ces divers groupes sont venues depuis s'adjoindre : la bibliothèque dramatique (3,900 numéros) délaissée par Frédéric Faber, acquise par l'État en 1892; la bibliothèque du philologue H. Helbig (961 volumes), également en 1892.

L'ensemble des livres appartenant à la Bibliothèque royale atteignait, à la fin de 1904, le total d'environ 400,000 volumes, occupant sur les rayons une étendue de plus de 15 kilomètres et formant une masse de 5,591 mètres cubes.

La salle de lecture, établie en 1880 au centre du corps central de l'édifice, peut donner place à 83 personnes assises. En fer à cheval, orientée du nord au sud, elle prend jour vers la façade par cinq grandes fenêtres du

corps central; vers l'hémicycle, par trois vastes baies, correspondant aux fenêtres extérieures de l'escalier monumental. Ouverte de 9 heures du matin à 6 heures du soir, elle a reçu, en 1904, 37,375 lecteurs et satisfait à 84,898 demandes. Au moment de l'établissement de la salle nouvelle, le nombre des lecteurs avait été de 14,390, celui des ouvrages communiqués de 27,135. La fréquentation de la salle de lecture n'est soumise à aucune formalité.

Si la galerie primitive de la Bibliothèque royale continue d'être en usage, si, comme à l'origine, les divers fonds y ont gardé leur ordre d'entrée, une partie des locaux a été aménagée d'après le système adopté, à l'exemple du Musée britannique, dans la plupart des grandes bibliothèques.

Des étages en fer, avec tabliers à claire-voie, reliés entre eux par des escaliers, se superposent, les échelles devenant, dès lors, inutiles.

Outre les catalogues sur fiches, représentant à l'heure actuelle au delà de 400,000 bulletins, le personnel chargé du service dispose d'un nombre au moins égal de bulletins de références, classés dans l'ordre alphabétique des matières. Ce catalogue facilite d'une manière puissante les recherches.

Comme annexe à la salle de lecture centrale, la section des imprimés dispose, depuis 1882, d'une salle des périodiques ouverte de 9 à 4 heures dans la journée, de 7 $^1/_2$ à 10 $^1/_2$ heures le soir.

Cette salle, où le nombre de places est limité et dont la fréquentation est accordée sur demande faite au conservateur en chef, tient à la disposition des lecteurs 1,400 périodiques, livres de références, etc.

On y communique aussi le soir, sur demande préalable, les livres appartenant au fonds des imprimés.

La salle des périodiques a reçu, en 1904, 15,680 visites.

Manuscrits. — Nous avons exposé plus haut l'origine de cette importante section de la Bibliothèque royale. Sous son titre ancien de Bibliothèque des ducs de Bourgogne, qui constate son illustre origine, elle est célèbre en Europe. Grandement accrue depuis son incorporation à la Bibliothèque royale, on évalue à 27,000 le nombre des manuscrits qui la composent.

De Laserna y Santander, alors garde de la Bibliothèque de la ville, fit paraître, en 1809, un *Mémoire historique de la Bibliothèque de Bourgogne.*

L'histoire est des plus mouvementée. Nombre de manuscrits précieux furent la proie des flammes dans l'incendie du Palais royal, en 1731. Vint ensuite la prise de Bruxelles par les armées du maréchal de Saxe, en 1746. Une partie notable des volumes sauvés du désastre prit le chemin de Paris, pour enrichir la bibliothèque du roi. Revendiquée, en 1769, au nom de Marie-Thérèse, par le comte de Neny, président du Conseil privé, il en revint tout au plus la moitié, d'ailleurs revêtus d'une splendide reliure au chiffre de Louis XV.

A peine avait-on pu mettre la main au classement des volumes, que la conquête française faisait charger pour Paris sept énormes chariots comprenant les plus beaux manuscrits de la collection.

Au moment de la rétrocession, après 1815, beaucoup, et non des moins précieux, restèrent à Paris. Ceux que l'on put replacer sur les rayons avaient, dans l'intervalle, été timbrés aux armes de la République et de l'Empire.

La section des manuscrits, nonobstant ces vicissitudes, détient quantité de trésors. Installée au rez-de-chaussée des bâtiments dits de l'ancienne Cour, c'est-à-dire la partie des constructions élevées par Charles de Lorraine, elle occupe tout le bas de l'aile gauche et d'une partie du bâtiment central, convertie en salle d'exposition.

Pas plus que pour le reste de la Bibliothèque royale, aucun permis n'est exigé pour l'admission à la salle de travail. 825 personnes y ont travaillé en 1904, recevant en communication 3,477 manuscrits.

Le public visite la salle d'exhibition sur présentation d'une carte délivrée par le conservateur. Cette salle a été inaugurée en 1899, sous l'administration de M. Ed. Fétis, appelé aux fonctions de conservateur en chef à la mort d'Alvin, survenue le 17 mai 1887.

Depuis 1901, un catalogue imprimé des manuscrits est en voie de publication. Œuvre du R. P. Van den Gheyn, S. J., conservateur de la section, il comprend jusqu'ici quatre volumes embrassant 3,056 numéros.

ESTAMPES. — Alvin s'était occupé avec un zèle tout spécial de coordonner les éléments du Cabinet des Estampes. Il les trouva dans une partie des recueils ayant appartenu à la Bibliothèque de la Ville et provenant, en majeure partie, des couvents supprimés, maisons professes des jésuites, etc. Un nombre considérable de pièces étaient réunies dans un même volume, collées dos à dos, de manière à couvrir entièrement les pages. Beaucoup de volumes *Varia*, du fonds Van Hulthem, furent également mis à contribution. Enfin, 69 portefeuilles d'estampes ayant formé la collection Van Parys, comprenant 14,318 pièces, grossirent ce noyau.

Ouvert au public dès le mois d'avril 1858, le Cabinet des Estampes s'est considérablement accru depuis par des acquisitions imputées sur le budget, par des échanges et des dons.

On peut estimer l'ensemble actuel à 70,000 pièces. Quelques-unes des plus précieuses sont des trouvailles faites dans les incunables et les manuscrits. Parmi ces dernières, par exemple, figure la seule épreuve connue à ce jour de la grande planche des *Armoiries de Charles le*

Téméraire et une collection de 29 empreintes de nielles, collées sur les marges d'un ouvrage daté de 1600.

Le Cabinet des Estampes est surtout riche en documents d'intérêt national : œuvres de maîtres belges de toutes les époques, portraits, représentations d'événements ou de faits historiques, vues de monuments, etc.

Toutes ces pièces, cataloguées sur fiches, se trouvent, dès lors, facilement à la main, en cas de demande. Il faut noter, en effet, que chaque estampe est montée isolément.

Une série nombreuse de volumes est consacrée aux portraits rangés dans l'ordre alphabétique des noms des personnages, une autre aux événements ayant trait à la fondation de l'indépendance nationale.

Parmi les accroissements notables du Cabinet des Estampes, il convient de mentionner le legs Lintermans, fait à l'État en 1895 par le musicien de ce nom. Outre un très grand nombre de beaux volumes à planches : voyages, costumes, etc., le musicien dont il s'agit s'était attaché surtout à réunir, en dessin et en gravure, les uniformes de tous les pays du monde. Il avait ainsi formé un ensemble de plus de 15,000 pièces, dont un très grand nombre affirment sa préférence pour les sujets militaires. Sur sa commande, divers artistes avaient exécuté de superbes représentations à l'aquarelle de soldats de presque tous les pays du monde.

A la suite de la disparition d'une partie des locaux anciens, en vue de la construction du Palais des Beaux-Arts, le Cabinet des Estampes fut transféré, en 1877, dans les salles primitivement occupées par l'Académie royale de Belgique, au premier étage de l'aile gauche du palais. Ces pièces, jadis habitées par le prince Charles de Lorraine et somptueusement décorées, ont reçu un mobilier en rapport avec leur destination. Elles furent inaugurées par le Roi, le 17 juin 1879, et, peu de jours après, hono-

rées de la visite de LL. AA. RR. le Comte et la Comtesse de Flandre.

Le Cabinet des Estampes a répondu, en 1904, à 1,043 demandes formulées par 470 personnes.

A l'Exposition de Liége, la section des Estampes s'était appliquée à faire revivre, en gravure et lithographies, la représentation des soixante-quinze premières années de la Belgique indépendante.

Reproduction des *Grandes armoiries de Charles le Téméraire.*

Gravure de l'École flamande. Épreuve unique.

Reproduction de *La Vierge de 1418.* La plus ancienne gravure sur bois datée. Épreuve unique.

MÉDAILLES.— Originairement une dépendance du Musée des antiquités, le Cabinet des Médailles, au moment de son adjonction à la Bibliothèque royale, en 1838, se composait d'une dizaine de mille pièces à peine. Un inventaire descriptif en avait été dressé par le savant Joachim Lellewel, le patriote polonais réfugié en Belgique.

La construction du Palais des Beaux-Arts ayant, on l'a vu, nécessité la démolition d'une partie des locaux primitifs de la Bibliothèque royale, le Cabinet des Médailles, compris dans l'emprise, ne reçut ses installations actuelles qu'en 1881.

Les six pièces affectées à son usage forment l'étage, vers la place du Musée, de l'avant-corps de droite du bâtiment de la Bibliothèque royale.

Les collections du Cabinet de Numismatique proviennent en majeure partie d'achats, de dons et de legs. Il faut mentionner cependant une trouvaille intéressante faite au cours de l'année 1855. Dix-huit monnaies d'or, du XVI[e] et du XVII[e] siècle, furent trouvées par un fonctionnaire de l'établissement, M. Ch. Ruelens, plus tard conservateur de la section des manuscrits, dans le dos du

volume 4733 du fonds des imprimés de la ville, livre de médecine imprimé à Paris en 1562.

Ces pièces étaient accompagnées d'un inventaire rédigé en flamand par une main du XVIe siècle.

Favorisé par d'heureuses occasions, le Cabinet a pu s'enrichir de beaux spécimens du moyen âge et de la renaissance, auxquels sont venues s'ajouter peu à peu de riches collections d'ensemble, formées par d'opulents collectionneurs. Le Cabinet des Médailles a été tout particulièrement favorisé sous ce rapport. On peut évaluer à plus de 60,000 le nombre de pièces antiques et modernes qui le composent actuellement.

La série de ses monnaies grecques, déjà fort riche par l'acquisition du médailler de M. le Cte du Chastel, devait s'accroître encore d'une manière remarquable au cours de l'année 1901.

En cette année, Mme la Bonne de Hirsch de Gereuth légua à la Belgique, son pays natal, l'ensemble de la précieuse collection d'antiques délaissée par le Bon Lucien de Hirsch son fils. Célèbre parmi les savants, cet ensemble, de près de 2,000 types monétaires de la Grèce propre et de ses colonies, a rangé le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque royale parmi les plus considérables de l'Europe pour la partie représentée.

Dans ce grandiose ensemble fut comprise la totalité des figurines de terre cuite, de vases, de marbres, de bronzes et de verres d'origine grecque, également rassemblés au prix de grandes recherches et de grands frais par le Bon Lucien de Hirsch. Le Cabinet de Numismatique a pu former, à l'aide de ces éléments, une exposition extrêmement remarquable.

Dans une autre catégorie d'objets, la collection Charles Van Schoor, léguée à l'État en 1903, mérite d'être signalée comme exceptionnelle.

Le savant magistrat s'était appliqué à réunir les mon-

naies et médailles papales, parmi lesquelles, à peine faut-il le dire, figurent des chefs-d'œuvre du burin des plus grands médailleurs de la renaissance.

L'ensemble de ce legs est de 2,750 monnaies et médailles, frappées par les papes : 270 en or, 1,730 en argent et 706 en bronze.

Vient ensuite une collection de plus de 600 insignes d'ordres de chevalerie, anciens et modernes, donnée à l'État, en même temps que l'ensemble presque intégral de son riche médailler, par un des numismates les plus passionnés du pays, le Bon Surmont de Volsberghe, ancien ministre de l'Industrie et du Travail.

Le Cabinet de Numismatique est le premier entré dans la voie de répondre, par le moyen des reproductions en moulage de ses pièces, aux demandes des collections publiques ou des collectionneurs privés.

On a pu voir à l'Exposition internationale de Liége, comme précédemment, à celle de Saint-Louis, des spécimens absolument parfaits de ces reproductions retraçant l'histoire de la médaille en Belgique depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours.

Indépendamment des quatre sections dont nous venons de résumer l'histoire, l'arrêté royal du 16 septembre 1904 a créé, à la Bibliothèque royale, deux nouvelles sections, l'une comprenant le bureau du Catalogue des imprimés et des périodiques, ainsi que le bureau des renseignements bibliographiques, l'autre le secrétariat, le bureau d'entrée et la comptabilité.

Le personnel de la Bibliothèque royale se compose du conservateur en chef, de cinq conservateurs-chefs de section, de conservateurs adjoints, d'employés de première et de deuxième classe et de gens de service.

Nul ne peut être nommé employé de première ou de

deuxième classe, s'il n'est porteur d'un diplôme de candidat bibliothécaire obtenu après une année au moins de stage gratuit. Les autres conditions à remplir pour l'obtention de ce diplôme ont été fixées par l'arrêté ministériel du 24 décembre 1897.

Un conseil d'administration, composé de onze membres, est investi d'une mission de haute surveillance sur le personnel, le matériel et tout ce qui intéresse la Bibliothèque royale. Il délègue, une fois l'an, un ou plusieurs de ses membres pour inspecter toutes les branches du service et pour vérifier si les dispositions des arrêtés et des règlements sont exactement observées.

Les crédits inscrits au budget de 1855 pour la Bibliothèque royale s'élevaient à la somme de 60,000 francs; au budget de 1905, ils atteignent le chiffre de 252,460 francs.

Le Cabinet des Estampes de Bruxelles

(Extrait de l'*Art*, revue hebdomadaire, Paris, 1879, t. I, p. 301.)

Si l'on pouvait calculer même très approximativement ce qu'il a été fait et imprimé d'estampes depuis l'origine de la gravure, il faudrait se résoudre à croire que nos prédécesseurs se sont livrés à une destruction systématique des meilleures productions pour nous donner le plaisir de rechercher des curiosités.

L'excellente conservation de tant de livres imprimés il y a plus de quatre siècles, démontre suffisamment que le papier et l'encre bravent l'action du temps, parfois beaucoup mieux que des monuments en apparence indestructibles. Une gravure n'étant pas destinée à circuler comme un billet de banque, ce n'est que par ce dédain des choses du passé que professaient nos pères, que l'on s'explique la rare apparition d'une quantité de travaux certainement créés en vue de la plus large diffusion.

L'estampe, à part sa valeur intrinsèque, a souvent aussi un caractère d'actualité très nuisible à sa bonne conservation. L'événement auquel se rattache l'œuvre cessant d'intéresser, l'estampe disparaît le plus souvent avec lui.

Vient enfin la mode, brûlant dans son aveugle férocité l'idole de la veille. Autant de causes qui expliquent le

haut prix que l'on peut légitimement attacher à la possession de certaines œuvres.

Il s'est trouvé heureusement, à toutes les époques, des amateurs éclairés dont les portefeuilles sont devenus comme le port de refuge des fragiles produits de l'art qui nous occupe. Il n'y a de collections vraiment complètes que celles qui ont pu se former autour de ces noyaux déjà anciens. Il faut lire l'excellente notice de M. le V[te] H. Delabarde sur le département des estampes de la Bibliothèque nationale, pour voir combien le Cabinet de Paris a été, sous ce rapport, exceptionnellement favorisé. Les collections impériales de Vienne, — où Bartsch a puisé les éléments de son *Peintre-Graveur*, — la collection Albertine doivent également à une origine deux fois séculaire une partie considérable de leur splendeur.

Quant à la plupart des autres Cabinets européens, ils en sont réduits journellement à lutter entre eux de vigilance et d'écus, heureux encore lorsqu'un opulent amateur ne vient pas se mettre de la partie.

La situation devient à cet égard assez critique. Les collectionneurs se tracent d'ordinaire un programme qui les amène à faire des sacrifices considérables pour compléter les spécialités de leur choix. Les collections publiques, elles, doivent s'attacher à tout réunir, car les demandes qu'on leur adresse sont variées à l'infini.

Le Cabinet de Bruxelles, dont l'existence officielle ne remonte encore qu'à une trentaine d'années, s'est vu contraint d'entrer, dès l'origine, dans la voie d'universalité où l'entraînait irrésistiblement le voisinage de la France. M. de Reiffenberg, le précédent conservateur de la Bibliothèque, avait en quelque sorte ébauché le travail de répartition poursuivi avec non moins d'ardeur que de méthode par M. Alvin. Bientôt le Cabinet des Estampes eut ses locaux et son service distinct, et l'on négligea peu d'occasions d'enrichir la collection dans laquelle vinrent se

fusionner aussi de nombreux recueils des anciens fonds de la Bibliothèque. Les collections Van Parys, Paelinck, Barlant de Nortdonck, Camberlyn, etc., formées en Belgique, donnèrent d'excellents moyens d'accroissement. Des agrandissements devinrent bientôt nécessaires et, dans ces derniers temps, un événement imprévu a permis au Cabinet des Estampes de recevoir une installation qui, tout autre parallèle écarté, le met au niveau des établissements les plus importants du genre. L'événement auquel nous faisons allusion est l'emprise d'une partie des anciens locaux dans les terrains destinés à l'érection du Palais des Beaux-Arts.

Le transfert des galeries d'œuvres d'art modernes du Musée de peinture ayant permis d'installer les Académies des sciences, des lettres et des beaux-arts au Palais ducal, le Cabinet des Estampes s'est trouvé en possession d'une partie des locaux laissés disponibles par ces corps savants.

Les salles qui ont été inaugurées par le Roi le 17 février conviennent parfaitement à leur nouvelle destination. Point essentiel : la lumière y abonde. Les tables affectées à la communication des estampes de moyens formats sont placées près des fenêtres. Chaque visiteur trouve à sa portée un pupitre mobile. Les planches de grandes dimensions sont communiquées à des meubles centraux. Dépendant originairement du palais occupé par le prince Charles de Lorraine, ces salons sont décorés dans un style de transition du Louis XV au Louis XVI. Les trumeaux portent de ravissants trophées d'instruments de musique et la gorge des plafonds est ornée de bas-reliefs d'un bon travail italien. L'ameublement en chêne forme autour des salles un revêtement continu de 3 mètres de haut où sont superposées, par ordre de formats, les estampes formant la collection. La corniche de ces meubles est surmontée de seize bustes des plus célèbres graveurs flamands, exé-

cutés expressément pour compléter la décoration des locaux. Ces bustes de terre cuite se détachent sur le fond vert olive de la tenture.

A cet ensemble décoratif d'un bon effet vient s'ajouter une exposition fort intéressante de quelques pièces curieuses faisant partie de la collection. Ces pièces se suivent par ordre chronologique dans des cadres vitrés qui recouvrent les portes de toutes les armoires contenant les estampes.

Bien que cette exhibition comprenne un certain nombre d'œuvres précieuses des écoles étrangères, les maîtres néerlandais en fournissent les éléments principaux.

Chaque pays montre, en somme, avec une prédilection légitime, les œuvres de ses nationaux, et le visiteur étranger est bien aise de pouvoir étudier sur place les produits de l'art des pays qu'il parcourt.

Le Cabinet de Bruxelles avait d'ailleurs à montrer des pièces d'un premier intérêt. Il ne s'en est pas fait faute. A côté de la fameuse *Vierge de 1418,* « la plus ancienne gravure datée », œuvre qui, mieux connue, eût sans doute soulevé de moins ardentes polémiques, se produit la non moins curieuse planche des *Armoiries de Charles le Téméraire,* estampe qui a eu, dans ces dernières années, un regain de notoriété et dont l'*Art* a publié naguère le *fac-similé* (voir 3e année, t. II, p. 235). Suivent alors quelques pièces d'une extrême rareté, sinon uniques. Un *Cavaleir* gravé sur bois, faisant partie d'une suite des *Neuf Preux* dont les seuls fragments connus ont été trouvés dans une reliure ancienne. C'est à la même source qu'a été puisé un fragment de *Modèle de tenture aux armoiries impériales,* que l'on serait tenté d'attribuer à Albert Dürer. Quelques pièces rarissimes du maître ont été réunies dans un même cadre, notamment le petit *Saint Jérôme* en bois (B. 115), la *Vierge,* inconnue de Bartsch (Heller, 1808), le *Zodiaque* (B. 151).

Suivent les planches de l'énigmatique maître S., que se disputent Bruxelles et Cologne. Une *Tentation de saint Antoine,* de Jérôme Bosch; une *Vierge et l'enfant Jésus,* dont la gravure est attribuée à Mabuse (B. VII, 546, n° 1); une *Vue de la Cour de Bruxelles* datant du dernier tiers du XVIe siècle. Ce palais de Coudenberg, incendié à la fin du siècle dernier, s'élevait sur l'emplacement actuel de la place Royale, et c'est dans son vaste parc que furent taillées les allées du parc actuel de Bruxelles.

Chose remarquable, l'estampe dont il s'agit est devenue le prototype de nombreuses œuvres postérieures dans lesquelles le costume des personnages a été modernisé.

Une série de planches gravées d'après Breughel retrace la grotesque danse des épileptiques de Molenbeek-Saint-Jean, près de Bruxelles. C'était en réalité un pèlerinage qui se faisait le jour de la Saint-Jean et auquel les participants attribuaient la grâce d'être délivrés pendant l'année de toute nouvelle attaque.

Parmi les curiosités exposées dans la même salle, il faut citer aussi deux belles vues de la Bourse de Londres, que Thomas Gresham érigea en 1569 sur le plan de celle d'Anvers. Le British Museum ne possède qu'une seule de ces planches contemporaines de la construction de l'édifice et dont le caractère flamand est irrécusable. Au-dessus de la cheminée de cette même salle est placée une planche que l'on peut considérer comme la plus grande estampe connue, car elle ne mesure pas moins de 2 mètres de haut sur 1m60 de large. C'est l'épreuve unique jusqu'à ce jour de la gravure qu'un maître français, P. Devaulx, exécuta en neuf planches d'après la *Cène* de Rubens, aujourd'hui à Milan. Ce travail, de la plus remarquable vigueur de burin, est sans doute la tentative la plus hardie que l'on puisse citer de la gravure en taille-douce.

Dans le troisième salon sont réunies des œuvres non moins curieuses. Une planche de Michel Coxie : le

Serpent d'airain; quelques beaux portraits de Gollzius, des Wiericx, dont plusieurs inédits, notamment un portrait en pied de Christian de Wapenvelt et même des planches inachevées de ces féconds graveurs dont les procédés se révèlent ici sous un jour remarquablement intéressant. On voit, en effet, que les Wiericx commençaient leurs planches par un bout qu'ils achevaient absolument avant de se préoccuper de l'effet d'ensemble. Une estampe des plus curieuses de Van de Velde montre l'infante Isabelle tirant l'oiseau sur une des places publiques de Bruxelles et — qui mieux est — l'abattant. Cette planche est datée de 1615.

Dans la même salle est exhibé un exemplaire complet du rarissime *Crucifix* gravé par l'orfèvre Antonio Gentile, qui avait fait cette belle pièce sur la commande du cardinal Farnèse (plus tard Paul III), pour être offerte à la basilique de Saint-Pierre. Des eaux-fortes de Van Dyck, de Jean Wauters, paysagiste, élève de Rubens, de Van Diepenbeke, de Jordaens, de Crayer, etc., complètent la décoration de cette salle où sont en outre représentés les graveurs interprètes de Rubens, et où figure notamment un assez grotesque portrait de Christine de Suède revêtue d'une armure, planche gravée par Pontius l'année même de l'abdication de la reine. Nous gagnons ainsi la fin du XVIIe siècle.

Dans le salon d'entrée figurent quelques travaux d'écoles modernes. Les graveurs belges, Meunier, Biot, Franck, Carr, Desvachez (artiste français, mais dont le talent s'est formé en Belgique) y figurent de bons spécimens à côté d'Henriquel Dupont. Calamatta, Mandel, Cousins, représentant respectivement la France, l'Italie, l'Allemagne et l'Angleterre. Une très rare épreuve inachevée de la *Transfiguration* représente Raphaël Morghen. Il n'est pas inutile d'ajouter que chaque planche est accompagnée d'une étiquette explicative sous l'épreuve.

En somme, le Cabinet des Estampes de Bruxelles est aujourd'hui très digne du grand établissement dont il forme la troisième section, et le hasard des circonstances vient de lui assigner sa situation naturelle entre le Musée de peinture et les autres sections de la Bibliothèque royale.

ÉTUDES ET NOTICES

RELATIVES A

L'HISTOIRE DE L'ART DANS LES PAYS-BAS

PAR

Henri HYMANS



LA GRAVURE

Histoire de la Gravure.

(Extrait de *Patria Belgica*, directeur Eugène Van Bemmel, 1875, p. 662.)

Il faudrait remonter aux origines de l'art lui-même pour trouver les premiers essais de gravure. La pierre, le bois, le métal ont été de tous temps les confidents de la pensée de l'homme, ont transmis à ses descendants le souvenir de son passage sur cette terre. Pourtant le mot *gravure,* pris dans le sens usuel, limite à quelques siècles à peine le champ de nos investigations. L'art dont nous avons à étudier les manifestations sur le sol belge ne date que de l'époque où vint à quelque esprit inventif l'idée de multiplier, par l'impression en couleur, des figures ou des traits créés en vue de ce but particulier.

Part de la Belgique dans la découverte de la gravure. — A quel pays, à quel homme appartiendra l'honneur de cette création? Aucun document n'a permis encore de trancher le litige en faveur de l'une des nations qui se disputent la gloire d'avoir vu naître sinon le premier graveur, du moins la première estampe. Les controverses ardentes des érudits ont à peine abouti à nous donner la date approximative des premiers types de l'art, et demain

une découverte nouvelle peut réduire à néant les systèmes les plus ingénieusement échafaudés. Qu'il nous suffise de dire, pour ce qui concerne la Belgique, que notre pays invoque des titres sérieux à l'appui de ses prétentions à la priorité. De plus, c'est chez nous qu'a été trouvée la plus ancienne estampe datée connue jusqu'à ce jour; indice précieux, si l'on tient compte des circonstances de la découverte.

Il est à peine besoin de rappeler que deux procédés absolument contraires interviennent dans la production des estampes. Dans la gravure en relief, autrement dite *en taille d'épargne*, d'ordinaire sur le bois, le trait est seul atteint par l'encre d'impression et marque seul, tandis que, dans la gravure en métal dite *taille-douce,* la matière colorante s'introduit dans les creux tracés par le burin, et l'empreinte est obtenue par le passage de l'encre, contenue dans ces creux, sur le papier humide. Des procédés ingénieux sont venus, dans ces derniers temps, s'ajouter à ces deux modes de traduction, les rendre plus expéditifs, sans en altérer toutefois l'aspect final.

Gravure en taille d'épargne. — Le plus ancien des deux procédés que nous venons de décrire, la gravure sur bois, se manifeste d'abord aux premières années du XVe siècle, précédant de vingt ans environ l'impression des livres, d'un demi-siècle la gravure sur métal.

Il est intéressant de constater combien la gravure sur bois, dont les innombrables manifestations quotidiennes semblent avoir, de nos jours, créé l'art populaire, entre rapidement en communication avec les masses. Le *Saint Christophe* de 1423, la seconde pièce datée parmi les gravures connues, le prouve à l'évidence. Saint Christophe fut, durant tout le moyen âge, le plus populaire des saints, celui dont la seule contemplation suffisait à préserver de la mort subite ou violente et dont la gigan-

tesque image, peinte ou sculptée, était un élément en quelque sorte obligé de la décoration des églises.

Christophori faciem die quacumque tueris,
Illa nempe die morte mala non morieris.

Cette inscription, placée au bas de l'estampe de 1423, unique aujourd'hui, dit assez qu'elle aspirait à trouver sa place dans toutes les demeures. Lorsque viendront les premiers livres où texte et planches sont obtenus par un procédé identique, nous verrons cette aspiration se manifester par le titre même : *Biblia pauperum*, bible des pauvres, et presque toujours l'on trouve, de ces monuments de l'enfance de l'art, des éditions flamandes. On peut voir, au Cabinet des estampes à Berlin, une *Vierge* datant des premiers temps de la gravure, dont l'analogie avec l'estampe de Bruxelles de 1418 n'est pas contestable, et portant des inscriptions flamandes — hollandaises peut-être — mais dont la présence peut, dans tous les cas, être invoquée comme un titre respectable à l'appui des prétentions de notre pays.

Par elle-même, la Vierge de 1418 ne trancherait point irréfutablement le débat en notre faveur, mais si l'on considère qu'elle était collée au couvercle d'un vieux coffre des archives du Conseil de Malines et mis en vente dans cette ville même, on ne se montre pas trop aventureux en donnant une origine flamande à cette œuvre célèbre ; son caractère ne permettrait d'ailleurs en aucune façon de la ranger parmi les travaux de l'art méridional.

Les iconophiles sont d'accord pour reconnaître que, si des œuvres allemandes peuvent revendiquer, à cause de leur barbarie, un droit d'antériorité, c'est dans les Pays-Bas et sous les ducs de Bourgogne que furent créées les estampes les plus parfaites.

Cette conviction se fortifie encore par la vue de la *Légende de saint Servais,* découverte il y a deux ans

parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale par M. Ruelens, le conservateur de cette précieuse collection. Les personnages de ces vingt-quatre compositions gravées sur bois sont d'un style qui rapelle les meilleurs maîtres de l'école de Bruges. Bien plus, comme l'a fait justement remarquer M. Ruelens, on y trouve dans certains épisodes une analogie évidente avec des groupes de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck, et le nom de ces maîtres se présente d'autant plus naturellement à l'esprit que l'œuvre retrace la vie du saint le plus populaire de leur contrée natale.

Jusqu'à ce jour il n'a été possible d'attacher aucun nom à ces travaux primitifs. Le plus souvent ils se présentent comme de simples traits relevés d'ombres légères, imprimés d'une encre dont la pâleur peut avoir pour but de ne point nuire au coloriage dont presque toutes les gravures étaient revêtues pendant une partie du XVe siècle. Le métier d'enlumineur *(verlichter)* conservait de l'importance, alors même que ceux qui l'exerçaient n'avaient plus aucune part à la conception de l'œuvre.

Les types primitifs se sont perpétués dans l'imagerie flamande. Beaucoup de personnes se souviendront d'avoir vu dans les mains des enfants de la campagne des images *(santjes)* données à la suite des leçons de catéchisme, et que leur aspect archaïque, non moins que leur enluminure, pourrait faire renvoyer au XVe siècle.

Lorsque l'imprimerie eut pris un complet essor, les éditeurs continuèrent d'intercaler dans les textes des planches en bois coloriées et des lettrines tracées au pinceau, s'efforçant ainsi de rendre plus complète l'analogie entre leurs impressions et les œuvres manuscrites.

S'il faut comparer aux miniatures les planches des premiers livres imprimés, on ne peut voir en celles-ci que des spécimens plus curieux que réussis d'un art au berceau. En appliquant au métal les procédés de la taille d'épargne,

on obtenait à l'impression plus de délicatesse, et l'étude approfondie de certaines productions a révélé, en effet, l'emploi fréquent de ces planches de métal en relief, dont il existe encore des échantillons.

Manière criblée. — Nous n'hésitons pas à ranger parmi ces derniers travaux les estampes en manière dite *criblée* d'apparence fort antique. Le dessin de ces planches, qui se découpe sur le fond, tantôt en noir, tantôt en blanc, n'est pas toujours dénué de valeur, mais ces produits se distinguent davantage par une certaine bizarrerie d'effet que par leurs qualités artistiques. Comme travail, ils se rattachent plus intimement à l'orfèvrerie qu'aucun autre procédé. M. Georges Duplessis, l'auteur des *Merveilles de la Gravure,* hésite même à qualifier d'artistes ceux qui travaillaient dans ce genre. On a d'ailleurs renoncé à attribuer aux estampes criblées l'antériorité sur les autres procédés admise par quelques auteurs, et il est dès lors permis de les considérer comme établissant un trait d'union logique entre la gravure en relief et la gravure en creux, les deux genres s'y trouvant confondus.

Gravure en taille-douce. — D'après l'opinion la plus commune, les premières impressions de planches de cuivre dateraient de la seconde moitié du XVe siècle. On donne à un maître de 1466, de nationalité incertaine, les planches les plus importantes. Il y a eu pourtant des œuvres antérieures, sans parler de la célèbre *Paix* (patène que le prêtre présente aux fidèles à l'offrande), niellée par le Florentin Finiguerra et qui date de 1452. M. Renouvier, l'auteur d'un remarquable ouvrage sur les *Types et manières des maîtres graveurs,* cite même des planches de 1446. Quant aux nielles, ils constituent presque un art particulier, et jusqu'ici l'on en a peu rencontré dans notre pays et point d'antérieurs aux estampes du maître de 1466.

Chose singulière, de même que le hasard a mis au jour un document assez important pour faire pencher la balance en faveur de notre pays dans le procès relatif à la gravure sur bois, il nous a servi non moins heureusement en ce qui concerne la recherche des origines de la gravure sur métal. En 1859, on a trouvé dans un manuscrit de la Bibliothèque royale, une pièce capitale gravée en cuivre, donnant, sur une planche de plus de 30 centimètres sur 20, les armoiries de Charles le Téméraire, entourées des écus de toutes les provinces de son duché, le tout sous un portique élégant avec saint Georges et saint André et la devise du comte de Charolais : *Je lay emprins.*

M. Alvin a pu établir avec une quasi-certitude que la date d'exécution des armoiries de Bourgogne ne saurait être postérieure à 1467, et les connaisseurs les plus autorisés ont reconnu, autant dans la manière que dans le type, une grande analogie entre notre planche et les productions du maître de 1466.

Étant assez rarement signées des initiales E. S., il est hasardeux de considérer comme émanant toutes d'un même maître les estampes attribuées au graveur de 1466. Il y aurait lieu de rechercher toutefois sous quelle direction se formèrent des praticiens qui nous apparaissent si complètement armés dès leurs premières tentatives. On a cru que les initiales E. S. pouvaient être la signature du père de Corneille Engelbrechtsen de Leyde, aux enseignements duquel se forma le célèbre Lucas Jacobsz, surnommé « de Leyde ». L'école de Bruges, si glorieuse dans la peinture, n'aurait plus, dans ce cas, qu'une part indirecte à revendiquer dans l'éclosion des premiers travaux du burin. Mais, par contre, la manière et le style du maître de 1466 se transmirent à un artiste alsacien, Martin Schongauer, surnommé « le Beau Martin » : *Martin Schoen,* qui mourut en 1499 et qui, à en juger par le passage d'une lettre écrite par Lambert Lombard à Vasari,

le célèbre historien de la peinture en Italie, était élève de Roger Van der Weyden, dit « de Bruges ».

On voit par cet exemple avec quelle réserve il faut s'aventurer dans ce dédale d'opinions concernant les origines de la gravure.

Ami du Pérugin, élève de Van der Weyden et, dit-on, inspirateur de Michel-Ange lui-même, Martin Schoen est une des plus nobles figures de l'art au moyen âge. Ses planches, dont les plus grandes dépassent à peine 50 centimètres de côté, sont exécutées avec une finesse qui décèle la main expérimentée d'un orfèvre. Elles ont une intensité d'expression et un charme de physionomie qui triomphent des gaucheries du dessin et des exagérations gothiques de la forme. M. Renouvier, l'historien le plus sagace de la gravure, se plaît à voir, dans les jeunes et doux visages de Martin Schoen, les portraits de Marie de Bourgogne dans toute la grâce de ses vingt ans et de Maximilien, plus jeune de deux années. Pure hypothèse, sans doute, mais qu'il doit nous être permis de ne pas repousser au moment où l'Allemagne va nous montrer Dürer et la Hollande, Lucas de Leyde, non moins grands comme graveurs que comme peintres.

La gravure flamande au xvi[e] siècle. — Nous avons un médiocre honneur à revendiquer pour le pays du maître dit « au Caducée », Jacques de Barbaris, longtemps considéré comme Allemand. S'il fut en réalité de l'école flamande, c'est bien plus à l'Italie qu'à la Flandre qu'il dut son apprentissage, et nous plaçons plus haut le joyeux Jérôme Van Aken (*Hieronymus Bos*), de Bois-le-Duc, ville du duché de Brabant, un peintre de grand caractère et le créateur des sujets humoristiques auxquels Breughel le drôle dut son surnom.

Quoi qu'il en soit, lorsque, en 1520, Albert Dürer visita les Pays-Bas, Jérôme et le maître du Caducée (qui

fut un des peintres de Marguerite d'Autriche) avaient cessé de vivre, et l'auteur de la *Mélancolie* ne trouva pas à échanger ses planches contre des produits similaires de quelque valeur. Il y avait un monde entre les productions du graveur belge le plus habile du temps, celui que l'on désigne sous le nom de maître à l'S, et les créations d'Albert Dürer ou de Lucas de Leyde, qu'il copia d'ailleurs fréquemment.

On a déduit de certains mots d'une tournure bruxelloise qui se rencontrent dans les pièces de cet artiste, et un peu légèrement aussi de ce qu'un amour qui orne une fontaine y lance de l'eau à la façon du « plus vieux bourgeois de Bruxelles », que le maître S. serait originaire de cette ville. Mais il était incontestablement Flamand et sans doute orfèvre, puisqu'il existe des nielles de sa main. En dépit de leur tournure archaïque, les œuvres du maitre S. ne datent que du premier tiers du XVIe siècle. Ce fut évidemment un grand travailleur, car ses planches se chiffrent par centaines. On les rencontre parfois dans les manuscrits ornées de bordures de fleurs et d'insectes, dans le style des miniatures. Bruxelles, Liége et Cologne sont riches en œuvres du maître S.

S'il est permis, comme le fait Passavant, de donner pour élèves au maître bruxellois les graveurs désignés par des marques figurées et par les initiales C. P. et H. C. P., sur des sujets de sainteté provenant du monastère de Saint-Trond et qui représentent, outre ce patron, saint Guibert et d'autres saints vénérés dans le pays de Gembloux, S. ne transmit à ses élèves qu'une partie de son talent.

École néo-italienne. — Les traditions nationales allaient d'ailleurs s'affaiblissant sous l'influence italienne. Coxie et Van Orley se forment à l'école de Raphaël, où les graveurs eux-mêmes iront s'inspirer. L'école d'Anvers, dont toutes les forces artistiques se groupent dans ce

faisceau puissant de la gilde de Saint-Luc, n'avait produit aucun graveur sérieux pendant les premières années du XVI[e] siècle. On ne possède rien du *print Snyder,* Jean Wauters, admis franc-maître en 1509, et qui eut des apprentis. Joachim Patenier, le Dinantais, établi à Anvers, et dont Dürer nous a laissé le portrait, n'est pas l'auteur du paysage que lui attribue le catalogue Camberlyn et qui est l'œuvre de François Dupérac. Quentin Metseys, le génie proéminent de l'école anversoise à cette époque, ne se présente pas comme graveur, et son neveu Corneille cherche avant tout à égaler Marc Antoine dans ses interprétations de Raphaël ou de Michel-Ange, tandis que son contemporain, Corneille Bos, se sacrifie plus complètement encore à l'art ultramontain.

L'enthousiasme du Liégeois Lambert Lombart pour l'Italie n'éclate pas moins dans ses compositions que dans ses écrits. Plus épris encore de l'antiquité que des maîtres romains, il avait, au dire d'Hubert Goltzius, son élève, *déchassé les mœurs barbares et ramené en ces régions la vraie science,* et c'est en termes identiques que Van Mander nous parle de Pierre Coeck d'Alost, élève de Van Orley, un autre contempteur « du goût moderne ».

Gardons-nous pourtant de voir en Lombard ou en Pierre Coeck des imitateurs vulgaires. Si le premier ne fut point graveur lui-même, il fournit à son élève Lambert Suavius, Liégeois comme lui, d'excellents modèles rendus d'un burin expressif. On doit à Suavius un admirable portrait de Granvelle. Sa taille très courte serre de près la forme, et dans ses compositions il égale parfois le grand style italien.

Pierre Coeck, qui fut peintre en titre de Charles-Quint, sculpteur de grand génie comme l'attestent sa cheminée et le géant d'Anvers, peintre verrier, architecte, écrivain et éditeur, exécuta une suite de planches publiées en 1533,

il retraça magistralement les mœurs des Turcs. Cette suite d'une haute rareté et dont le seul exemplaire complet repose au Musée britannique, nous montre un artiste de première valeur. Son contemporain Vermeyen, dont le nom latinisé devint Maius, eut comme lui l'honneur de travailler pour l'empereur, et c'est d'après ces cartons, encore conservés à Vienne, que furent exécutées deux fois les tapisseries de la conquête de Tunis.

Vermeyen travaillait à Bruxelles et mit au jour quelques estampes intéressantes et rares, notamment un portrait équestre du prince Philippe à son entrée à Bruxelles.

Les Anversois ; Floris et son école. — Mais l'école anversoise régnait sans partage. Héritant du grand style de Lombard non moins que de ses prédilections italiennes, François de Vriendt, plus connu sous le nom de Floris, forma à lui seul plus de cent élèves. On ne peut lui attribuer avec certitude qu'une seule estampe, sujet allégorique daté de 1552, où l'on voit Pallas entourée de peuples vaincus, mais il exerça sur la gravure une influence considérable par les nombreux dessins qu'il fournit aux graveurs. Balthasar Sylvius (Van den Bosch), Pierre Furnius, Corneille Cort et surtout Jérôme Cock furent ses principaux interprètes.

Mieux connu encore comme éditeur que comme graveur, — malgré les éloges que lui donne Vasari en cette dernière qualité, — Jérôme Cock avait fait en Italie un long séjour sans y perdre ses prédilections flamandes. Fixé dans sa ville natale, il publia de nombreux ouvrages s'adressant aux masses dans un langage nouveau qui contrastait par sa simplicité avec la pompeuse dialectique de ses contemporains. Reprenant, après plus de cinquante ans, les œuvres de Jérôme Bos pour les confier au burin de Pierre Vander Heyden (Petrus Myricinis), vulgarisant les sujets humoristiques de Breughel, il publia aussi des

vues du pays d'après Hans Bol, des marines gravées par F. Huys, des architectures de De Vriese et des ornements du Florentin Battini.

Cock, dont la maison était enseignée *Aux Quatre Vents,* fait sur son nom de fréquents jeux de mots qu'il entremêle de sentences philosophiques ou pieuses, tirées des auteurs latins ou de l'Écriture : *Laet de Cock Coken omt volck's willen : houdt de Coek in eeren,* alternant avec cette invocation fréquente : *Spaert Heere u Volck!* « Épargne ton peuple, Seigneur ! » placée à la fin de ses ouvrages comme un cri d'angoisse et d'espoir au milieu des douleurs de la patrie.

Cock a toujours soin de souligner par des inscriptions le sens des sujets qu'il donne à la foule. Lorsque tel père assiste avec son fils à l'éventrement d'une baleine dont les flancs laissent échapper des poissons de toute grosseur, on lui fait dire : « Regarde, mon fils, je sais par expérience que les gros poissons mangent les petits ». *Siet sone, dit hebbe ick zeer langhe gheweeten, dat die groote vissen de cleyne eten.* Et pour ne pas multiplier les exemples, la *Cuisine grasse* opposée à la *Cuisine maigre,* la *Bataille des tirelires* et *des coffres-forts* font éclater en contrastes frappants l'exploitation des petits par les grands, des maigres par les gros.

On songe alors involontairement à cette cruelle satire que le même Breughel, vulgarisé par Cock, peint sous la forme des « *pêcheurs d'âmes* », dans son tableau du musée d'Amsterdam.

Quoique les qualités de Breughel ne fussent pas toujours visibles dans les estampes de Myricinis, ces pièces n'en avaient pas moins un grand succès, même à Paris, où elles étaient republiées avec un texte français. Une place très honorable appartient encore dans cette école au Malinois Hans Bol, qui nous peint avec science et conscience les campagnes pittoresques des bords de la Meuse.

N'oublions pas de mentionner enfin une œuvre capitale sortie des presses de Cock, la *Pompe funèbre de Charles-Quint,* publiée en 1559 et gravée par les frères De Deutecum, auxquels on doit aussi la gravure de plusieurs cartes de Mercator.

Cock mourut en 1570. Sa veuve publia une admirable suite de portraits d'artistes qu'il avait fait graver par Wiericx et d'autres maîtres, et que Lampsonius accompagna d'un texte latin sous le titre de *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ Inferioris effigies.* Cock lui-même est représenté dans cette suite. C'est une belle et grave physionomie d'artiste. Le maître s'est peint tenant une tête de mort qu'il désigne de l'index de la main droite.

Corneille Cort, Hollandais d'origine, qui fut au nombre des élèves de Cock, eut l'honneur de devenir, en Italie, le fondateur d'une école célèbre, d'où sortirent les Carrache et les Tiboldi. Il mit au jour des planches d'un travail tout nouveau, à longues tailles courbes entrecroisées, qui trouva plus de faveur qu'il n'en méritait peut-être.

La fin du XVIe siècle fut illustrée en Belgique par une école brillante de graveurs. Deux De Jode, quatre Collaert, quatre Galle, trois Wierics, deux Mallery se forment les uns les autres, se transmettent le talent comme un bien de famille, arrivent à un degré d'adresse qui donne à la gravure des aspects imprévus. Martin de Vos, l'élève le plus fécond de Floris, le Brugeois Vander Straeten, plus connu sous le nom de Stradanus, livrèrent à ces maîtres, assez justement qualifiés de *machinistes,* des centaines, voire des milliers de sujets, toujours reproduits avec conscience, sinon avec goût, et qui trouvaient dans nos provinces et en Espagne un grand débit. Les sujets mystiques tiennent la plus grande place dans cette imagerie, dont on a pu dire avec raison qu'elle exprime souvent « les idées morales sous des formes impudiques ».

Une mention spéciale est due à l'éditeur anversois Huybrechts, *Huberti, de Sancto Huberto,* pour la propagation des pieux emblèmes tant affectionnés sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle et dont nous avons décrit quelques spécimens dans nos *Images populaires flamandes* (Liége, 1869). Rappelons la nef de l'Église militante, *Navis Ecclesiæ militantes,* voguant sur la *Mer d'adversité,* ballottée par les vents du *Monde,* de la *Chair,* du *Diable* et de l'*Hérésie,* ayant le pape pour veiller au *Gouvernail de la Constance,* le cardinal à *l'Ancre du Salut,* le *Zèle catholique* costumé en jésuite, dans les haubans, le prêtre commandant à la manœuvre par le porte-voix de la *Parole divine,* le tout pour combattre les hérétiques, les politiques et les schismatiques avec des canons lançant à pleine volée la *Prière* et la *Foi.* Corneille Galle représentait le Christ revêtu de l'habit des jésuites tel qu'il était apparu à la dévote Marie d'Escovar et tel qu'il voulait être peint avec l'approbation de l'inquisition de Valladolid, tandis que Wiericx réunit sous un même portique le Christ et Philippe II.

Nous ne pouvons étudier ici la valeur particulière des artistes qui concouraient à la publication des estampes nombreuses du temps et qu'il n'est pas toujours aisé de différencier. La forme, d'ordinaire un peu ronde, ne se ressent plus des aspérités de l'école de Floris. Le type est généralement gracieux, et le véritable talent de ces praticiens ressort de la comparaison des dessins originaux avec les reproductions gravées. Une abondante lumière circule dans ces planches, dont l'effet est excellemment compris sur une indication parfois sommaire du dessinateur.

Peu de maîtres ont poussé plus loin que Wiericx cette science consommée de l'outil qu'ils avaient acquise dès l'enfance, comme nous l'apprennent de trompeuses copies d'après Dürer exécutées par Jérôme à l'age de 12 ans et

par Jean dans sa quinzième année. Non moins consciencieux qu'habiles, ils ont laissé des portraits d'un grand caractère et dont plusieurs sont d'une beauté rare. Ils firent à la fois les effigies de Philippe II, de Guillaume d'Orange, d'Albert et d'Isabelle, d'Henri III et d'Henri IV, d'Élisabeth d'Angleterre et d'Alexandre Farnèse. M. Alvin n'a point reculé devant la tâche presque surhumaine de décrire une à une toutes les pièces de l'œuvre de Wiericx qui se monte à plus de deux mille estampes. Quant à la dynastie des Galles, elle suit toutes les phases de la gravure jusqu'à Rubens, en passant par Otto Venius, qui donna à son tour un vif aliment aux maîtres du burin par ses emblèmes d'amours presque aussi alambiqués que ceux des Wiericx.

Maniéristes. — Parallèlement à cette école que les continuateurs de Floris alimentaient en quelque sorte exclusivement, s'illustraient en Allemagne une série de maîtres belges qui suivirent de près la fortune des Spranger, des de Winghe et des Witte à la Cour de Bavière après avoir complété leur éducation à l'école italienne. L'on voit ainsi les Bruxellois Jean, Raphaël et Gilles Sadeler, comblés d'honneurs à la Cour de Munich, faire retentir l'Europe de leur renommée en gravant les maîtres les plus illustres du temps, parmi lesquels il faut comprendre l'Anversois Spranger, devenu peintre de l'empereur Rodolphe et dont les compositions ondoyantes ne sont dénuées ni de souffle ni de grandeur en dépit de leur excessif maniérisme.

La gravure arrive avec les Sadeler, à son extrême développement mécanique. La taille se courbe et s'enfle aux endroits de courbure, amenant des effets heurtés, mais parfois séduisants. Les Sadeler ont laissé de beaux portraits, et si l'on peut se montrer sévère pour les exagérations de l'école maniériste de Spranger, l'on ne

peut méconnaître qu'elle contribua considérablement, à l'étranger, à la gloire du nom belge.

Vers la même époque, nous trouvons à Francfort les deux Liégeois Théodore et Jean-Théodore de Bry, égalant presque les petits maîtres allemands par la délicatesse de leurs travaux et encadrant plus d'une fois dans leurs riches ornements des sujets allégoriques qui disent assez le motif de leur séjour en Allemagne. C'est ainsi que nous voyons le duc d'Albe escorté de tous les fléaux ; le *Capitaine Prudent,* sous les traits de Guillaume le Taciturne, etc. Jean-Théodore de Bry, le fils, qui mourut dans les premières années du XVII[e] siècle, ne revint point au pays.

Rubens. Son école. — Quand Rubens apparut sur la scène artistique, tout semblait favoriser l'essor de son génie. Environné de patriciens habiles, il trouvait dans toutes les directions des appuis également puissants et, déjà commencée, la réaction que son génie devait accomplir. La puissante école de graveurs qui se constitua sous ses inspirations devait donner à l'art flamand un éclat non moins vif que la peinture elle-même et devenir la vulgarisatrice la plus puissante de la gloire du maître.

Rubens attachait un grand prix à être bien gravé ; il vérifiait avec un soin scrupuleux les planches exécutées d'après ses œuvres et en retouchait les premières épreuves. Il exécuta même souvent, expressément en vue de la gravure, des grisailles d'un effet mordant et d'une fermeté de ligne qui font de ces produits des œuvres fort estimées. Il astreignait rarement ses graveurs ou lui-même à une transcription textuelle, et on le voit fréquemment modifier, dans ses réductions, des personnages ou des accessoires de l'œuvre originale. De leur côté, fort habiles, ses graveurs savaient faire un mélange heureux de l'eau-forte et du burin pour arriver à l'effet du maître. Schelte à Bolswert, originaire de la Frise, et qui travailla le plus

près de Rubens, n'a pas exécuté, d'après lui, moins de 65 planches. Paul du Pont (Pontius) en a exécuté 39, Lucas Vosterman 46, Witdouck 15, A. Voet 26, P. Soutman 14, Guillaume Panneels 36, Lommelin 27, Corneille Galle jusqu'à 115! Ces estampes n'ont pas toutes une égale importance, mais plusieurs joignent à l'effet le plus puissant l'exécution la plus magistrale.

Schelte à Bolswert doit occuper la première place pour la science du procédé. Nul n'a possédé mieux que lui la correction et la fermeté du trait. Pontius, plus fin, s'élève parfois au même niveau. Vosterman, s'inspirant des effets du Hollandais Sautman, qui eut un certain temps des conseils de Rubens, arrive à des effets brillants par un mélange de pointe et de burin qui n'est pas toujours exempt de sécheresse.

Rubens ne se contenta pas de faire graver ses propres œuvres. Il fit encore reproduire sous ses yeux la *Cène* de Léonard de Vinci, qu'il avait destinée à Milan, et plusieurs copies du Titien. Il s'essaya même à l'eau-forte, et on lui attribue cinq planches, dont une seule peut être envisagée comme authentique. C'est une *Sainte Catherine* debout sur les nuages, gravure remarquable, dont le faire s'écarte de toutes les reproductions du maître et qu'il est permis de qualifier de chef-d'œuvre quel qu'en puisse être l'auteur. Enfin, à l'instar d'Albert Dürer, Rubens voulut faire tailler dans le bois des dessins exécutés directement par lui sur la planche même, et dans la gravure desquels Christophe Jegher, d'origine allemande, sut se montrer digne d'une si haute association et digne aussi de ses prédécesseurs du XVIe siècle.

La grande école des graveurs de Rubens ne fut pas appelée seulement à faire connaître au monde les œuvres du maître, elle vint rehausser encore aux yeux de tous la valeur de ses collaborateurs illustres : Van Dyck, Jordaens, Van Thulden, Van Diepenbeke, Synders,

C. Schut, etc. On vit ainsi le burin vigoureux de Bolswert ou de Pontius s'assouplir à toutes les élégances de Van Dyck et élever certaines de ses compositions — bien inférieures cependant à celles de Rubens — au niveau de celles-ci par la seule puissance du génie de leurs interprètes. Le *Couronnement d'épines* et le célèbre Christ en croix dit *Christ à l'éponge* gravé par Bolswert d'après le tableau de l'église Saint-Michel à Gand, sont des chefs-d'œuvre de gravure devant lesquels on peut oublier les toiles originales. La dernière de ces deux planches offre ceci de particulier, que le graveur, avant de terminer son œuvre, eut à faire disparaître la main de saint Joseph posée sur l'épaule de la Vierge dans le tableau original. Deux fois remise, cette même main fut deux fois enlevée.

Jordaens aussi fut supérieurement interprété par les graveurs, et l'on ne peut rien voir de plus charmant que la célèbre planche de Bolswert : *Soo d'oude songen, soo pepen de jongen*, « Comme chantent les vieux, sifflent les jeunes ».

Et pourtant, malgré l'incontestable mérite des interprètes, nulle reproduction de Van Dyck n'approche des eaux-fortes originales du peintre. Son génie ne se manifeste pas plus puissamment, même dans ses toiles. Plus tard, ces incomparables eaux-fortes ont été reprises au burin, du vivant même du maître, par ses graveurs favoris, et classées dans la célèbre *Iconographie,* collection de portraits d'hommes et de femmes illustres du XVII[e] siècle, dont les dessins l'occupèrent pendant plusieurs années. Comme Rubens, Van Dyck exécuta spécialement pour les graveurs de l'*Iconographie* des portraits en grisaille et des dessins sur papier teinté qui ont acquis une grande valeur. Le nombre des planches de l'*Iconographie* est variable. Nous connaissons en tout cent quatre-vingt-cinq portraits ayant servi aux quinze éditions qui se suivirent de 1632 à 1759.

Les eaux-fortes de Jordaens, au nombre de cinq, sont

franches et lumineuses comme ses peintures. Van Thulden reproduit en graveur adroit cinquante-huit compositions de l'*Odyssée* du Primatice qui ornaient autrefois le palais de Fontainebleau. Ce recueil eut deux éditions, en 1633 et en 1634. Le même artiste fit paraître à Anvers, sous le titre de : *Pompa triumphalis introitus Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis, etc., in urbem Antverpiam,* la série complète des décorations érigées à Anvers, d'après les dessins de Rubens, pour l'entrée du cardinal infant, et que la mort du peintre suivit de près.

Abraham Van Diepenbeke n'a laissé qu'une merveilleuse petite planche : *Un paysan avec un âne,* pièce rarissime, tandis que Corneille Schut, au contraire, faisait à l'eau-forte des centaines de madones avec l'enfant Jésus et d'autres sujets traités d'une pointe exercée. Enfin Erasme Quellin, qui survécut trente-huit années à son maître, contribua à faire respecter jusqu'au bout les traditions de Rubens, secondé par Richard Collin, graveur bruxellois, et quelques autres maîtres respectables.

Le paysage fut illustré, sous l'influence de Rubens, par Lucas Van Uden, le genre par David Teniers, non moins habile comme graveur que comme peintre, quoiqu'il n'atteignit jamais l'éminence de son contemporain Van Ostade. D'autre part, Jean Fyt (1606-1661) et Pierre Boel (1625-1680), Anversois l'un et l'autre, demeurent sans rivaux comme animaliers.

Les Belges a l'étranger. — Si après Rubens, l'école produisit encore quelques œuvres dignes d'admiration, le maître avait à ce point absorbé à son profit exclusif les facultés et l'énergie de ses collaborateurs, qu'une décadence rapide devait suivre sa disparition. D'autre part, Louis XIV, à qui on n'a point encore pardonné d'avoir qualifié de *magots* les paysans de Teniers, se montra de bonne heure un protecteur éclairé des arts.

La France possédait des amateurs passionnés de gravures, et le goût prononcé du Roi-Soleil pour les estampes se dit assez par la fondation d'une calcographie nationale en 1670. Paris était devenu ainsi un centre excellent pour les graveurs, et l'on vit successivement s'y fixer Pierre Van Schuppen, né à Anvers en 1623, qui fut le meilleur élève de l'illustre Nanteuil, Nicolas Pitau, né à Anvers en 1634, et Gérard Edelinck, de la même ville (1640), formé à l'école de Corneille Galle, et dont le talent ne tarda pas à se faire jour sous la direction de Poilly. La calcographie utilisa largement tous ces maîtres. Un logement au Louvre et le titre de premier graveur avaient été accordés à un autre graveur belge, le Liégeois Natalis, formé à l'école de Bloemaert, le maître des Bolswert et lui-même élève de Floris. Lorsque le brevet parvint à Liége, l'artiste venait d'expirer et Sandrart, qui écrivait en ce moment ses biographies, n'hésita pas à escompter les succès de Natalis en France, disant qu'il y vécut « en tout honneur et respect ». L'empereur Léopold, dont Natalis avait fait le portrait en 1658, renouvela pour lui l'acte de condescendance de Charles-Quint pour le Titien en ramassant un de ses outils : « Souviens-toi », dit-il, « qu'un empereur t'a servi ».

Les noms de Pitau, Vermeulen, son élève Jacques Coelemans, P. Van Schuppen et Gérard Edelinck, d'Anvers ; A.-F. Baudouins, Jean Vander Bruggen, Valentin Lefebre, de Bruxelles ; Gérard Lairesse, de Liége, se rattachent aux œuvres les plus considérables de la gravure à la fin du XVII[e] siècle. Pitau grava les plus beaux tableaux de Philippe de Champagne ; Vermeulen a laissé d'admirables portraits. Van Schuppen fut admis à graver six fois le portrait de Louis XIV, deux fois celui de Mazarin, du président Séguier, de Christine de Suède, tandis que Jacques Coelemans gravait à Aix, en Provence, la célèbre galerie Boyer d'Aguille et que Gérard Edelinck, comblé

d'honneurs par Louis XIV, donnait au monde plus de trois cents portraits dont il est fréquemment lui-même le dessinateur et dans lesquels il éclipse presque la gloire de Nanteuil.

Jean Vander Bruggen, tantôt à Paris, tantôt en Hollande ou à Vienne, faisait connaître les œuvres de Raymond Lafage, et Valentin Lefèbre reproduisait, comme nul ne l'avait fait avant lui, les œuvres les plus considérables du Titien et de Paul Véronèse, tandis que Baudouins et Vandermeulen célébraient en parfaits courtisans les victoires des Français dans les Pays-Bas. Lairesse, fixé en Hollande, se montrait excellent graveur dans de nombreux sujets allégoriques et mythologiques.

On le voit, ce n'était point au profit de la Belgique que ses enfants s'illustraient. Edelinck légua à l'école française ses procédés de gravure, dans lesquels il eut l'honneur, disent ses biographes, de substituer la taille en losange à la taille carrée. A proprement parler, l'école flamande n'existait plus.

La décadence. — Robert Van Audenaerde, de Gand (1663-1743), dont le talent eût pu exercer une influence considérable sur la gravure, ne revint au pays natal qu'après avoir passé en Italie la partie la plus active d'une longue existence, au service du cardinal Barbarigo. Élève de Maratti, ses types néo-italiens n'avaient point les qualités qu'il fallait pour provoquer chez nous un mouvement artistique. Son élève Pilsen, Gantois comme lui, fit preuve d'assez de caractère dans une planche de l'*Inauguration de Marie-Thérèse* et dans la *Conversion de saint Bavon,* d'après Rubens; enfin les œuvres d'un autre Gantois du nom de Spruyt (1727-1801) ne sauraient être citées que pour prouver à quel point s'étaient perdues les grandes traditions de l'art.

A Bruxelles, Augustin Coppens, dessinait d'après nature

et gravait à l'eau-forte, avec un talent réel, un recueil de vues de Bruxelles ruiné par le bombardement de 1695, et après lui, les frères Van Orley, Jean et Richard, et J.-L. Krafft reprenaient le même motif avec beaucoup moins de bonheur.

Richard Van Orley fut pourtant un graveur estimable. Formé, dit-on, par un père et un oncle artistes obcurs, il eut l'honneur de graver, d'après Rubens, la dernière planche qui se ressentit des traditions de la grande école : *La Chute des réprouvés,* dont la peinture est à la Pinacothèque de Munich. Par contre, les compositions allégoriques et mythologiques des Van Orley sont bien pesantes, comparées aux compositions analogues de l'école française.

Pierre Martenasie, d'Anvers (1729-1789), étudia avec succès à Paris sous Lebas, et devint plus tard professeur à l'Académie d'Anvers. Une estampe qu'il exécuta d'après Boucher, *Pan et Syrinx,* et qu'il dédia à son ami de Busscher fils, de Bruxelles, fut publiée à Paris. Elle se soutient à côté des œuvres analogues de De Larmessin. A Paris même, les deux De Marteau, de Liége, Gilles et Gilles-Antoine, se créaient une vogue légitime par un genre de gravure qui imite, à faire illusion, le dessin au crayon noir ou de couleur. Leurs planches exécutées d'après Boucher, Van Loo et d'autres peintres à la mode, sont évidemment ce que l'on fit de mieux et servent encore de modèles de dessin dans quantité d'écoles de France. Gilles-Antoine De Marteau, neveu, ne mourut qu'en 1806,

Antoine-Alexandre Cardon, de Bruxelles, né en 1739, grava avec assez d'adresse la *Signature du contrat,* de Watteau, le *Bain rustique* de la galerie d'Arenberg et le portrait de Joseph II, de Herreyns. Son fils Antoine ne mourut à Londres qu'en 1813, après s'être entièrement assimilé les procédés anglais de l'époque. Un autre Belge, du nom de J.-J. Vanden Berghe, s'était fixé à Londres et

y obtenait une certaine vogue. Le peintre A.-B. de Quertenmont, directeur de l'Académie d'Anvers, sa ville natale (1750-1835), lui confia un certain nombre de planches du grand recueil de portraits des membres des États de Brabant qu'il fit paraître en 1790. Nous ne trouvons point d'autre nom belge au bas des planches de cette collection.

De Quertenmont grava quelques belles eaux-fortes d'après Van Dyck, et les dessins originaux de ses portraits des membres des États de Brabant, conservés à la Bibliothèque royale, le font connaître comme un excellent dessinateur.

Époque contemporaine. — Hunin à Malines et Léonard Jehotte à Liége donnèrent, sous l'Empire, un certain nombre de planches de monuments et de portraits. Jehotte fit, entre autres, celui du premier consul et du houilleur Goffin, mais ce n'étaient plus là que de bien insignifiantes manifestations d'un art qui avait donné à la patrie quelques-uns de ses grands artistes.

Le 19 juillet 1820, un arrêté royal appelait à la direction du cours de gravure de l'Académie d'Anvers, M. J.-C. de Meulemeester, de Bruges. Cet artiste s'était formé à Paris sous Bervic et avait passé, à Rome, une vingtaine d'années employées exclusivement à dessiner les Loges de Raphaël. De Meulemeester ne put réaliser le projet de reproduire ses dessins par la gravure. Lorsqu'il mourut en 1836, quatre livraisons à peine avaient vu le jour. Ce ne fut qu'en 1852 que parut la suite complète des Loges de Raphaël à peine retouchées. Entreprise regrettable, non moins pour l'éditeur que pour la mémoire d'un artiste que son talent et son caractère rendaient également estimable.

De Meulemeester eut à l'Académie d'Anvers une vingtaine d'élèves, dont le plus sérieux fut Erin Corr, qui devint professeur à son tour en 1832, et qui conserva ses fonctions jusqu'à sa mort en 1862. Les travaux de Corr

sont nombreux et variés. Il composa et grava le premier diplôme de l'Ordre de Léopold, grava en plusieurs feuilles la tour de la cathédrale d'Anvers, exécuta, d'après Van Dyck, le *Christ expirant sur la Croix,* d'après Wappers, le portrait de Léopold I[er], d'après Scheffer, le portrait de la reine Louise-Marie, etc. Sa dernière œuvre fut la *Descente de Croix,* d'après Rubens; elle a été récemment terminée par M. Franck avec beaucoup de succès.

A *Bruxelles, la lithographie* introduite par M. Jobard vers 1820, et cultivée avec un rare bonheur par Madou, Lauters, Fourmois, etc., restreignit considérablement le champ de la gravure. En 1836, la grande vogue étant passée, M. Dewasme, le directeur de l'établissement lithographique, proposa au Gouvernement de créer une école-atelier de gravure qui fut effectivement constituée par un arrêté royal du 23 juillet. On attacha à l'établissement, comme professeurs de dessin, MM. Vander Haert et Lauters, comme professeurs de gravure, MM. Calamatta et Henri Brown, le premier pour la gravure sur cuivre, le second pour la gravure sur bois. Cet atelier fut annexé à l'Académie de Bruxelles, avec les mêmes professeurs, en 1848.

Tous les graveurs que possède encore la Belgique, tous ceux qui se sont produits avec succès depuis 1830, Verzwyvel, Bal, Michiels, Wildiers, etc., à Anvers, Franck, Desvachez, J.-B. Meunier, L. Flameng, Demannez, Biot, Falmagne, Danse, à Bruxelles, sont les élèves de Corr et de Calamatta. La présence du grand artiste italien à la tête de l'école bruxelloise en fit un moment la première de l'Europe. Les élèves de Calamatta furent appelés à collaborer avec leur maître à plusieurs grands ouvrages publiés à l'étranger : les *Galeries de Versailles,* la *Galerie de Florence,* etc. Le groupe des graveurs bruxellois entreprit également, en 1851, sous la direction de Calamatta, un recueil de portaits intitulé : *Musée his-*

torique belge, dont il parut dix planches supérieurement exécutées. A l'école de gravure sur bois où M. W. Brown fut appelé à succéder à son frère après le départ de celui-ci pour Anvers, vinrent se former MM. Pannemaeker, les frères Dams, Vermorcken, Ligny, Puttaert, Duverger, etc., dont le talent fut mis à profit pendant un certain nombre d'années pour les publications de luxe des éditeurs Jamar, Hen, etc., et par le Gouvernement pour une collection d'images publiées sous le nom de *Musée populaire de Belgique.* Mais, soit que l'esprit d'entreprise fît défaut, soit pour tout autre motif, nos graveurs sur bois furent contraints d'aller se fixer à l'étranger. Pannemaeker est aujourd'hui professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris. A l'Académie d'Anvers, M. Vermorcken dirige le cours fort déserté de gravure sur bois. Il serait actuellement difficile d'entreprendre en Belgique une publication illustrée de quelque importance sans avoir recours à l'étranger.

L'école de gravure de Bruxelles cessa d'exister en 1861. Nous ignorons le motif de cette suppression. La Belgique n'a plus d'éditeurs d'estampes, et les gravures qui y voient le jour de loin en loin sont commandées par le Gouvernement ou par la Société pour l'encouragement des beaux-arts d'Anvers, pour être offertes en prime aux souscripteurs aux loteries des expositions triennales de Bruxelles et d'Anvers.

Le Gouvernement encourage directement les graveurs en taille-douce par voie de subsides, système qui a provoqué la création d'un certain nombre de planches. Par contre, aucun graveur ne s'est adressé spontanément au public pour lui offrir la reproduction d'une œuvre aimée, et l'on prévoit le jour où la Belgique ne trouvera plus, parmi ses nationaux, de représentants d'un art si propre à faire pénétrer dans les masses l'amour du beau.

Beaucoup de peintres se sont essayés avec succès au travail de l'eau-forte, et les collectionneurs recherchent

déjà à grand prix les planches de Gallait, Leys, Wappers, Lamorinière, Hamman, Lies, etc., devenues fort rares. Une société d'aquafortistes s'est récemment (1874) fondée à Bruxelles, sous le patronage de S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre. Les premières publications de ce groupe d'artistes font bien augurer de l'avenir de l'entreprise.

Les commencements de la gravure aux Pays-Bas.

(Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie,* 1881.

ROGER VANDER WEYDEN

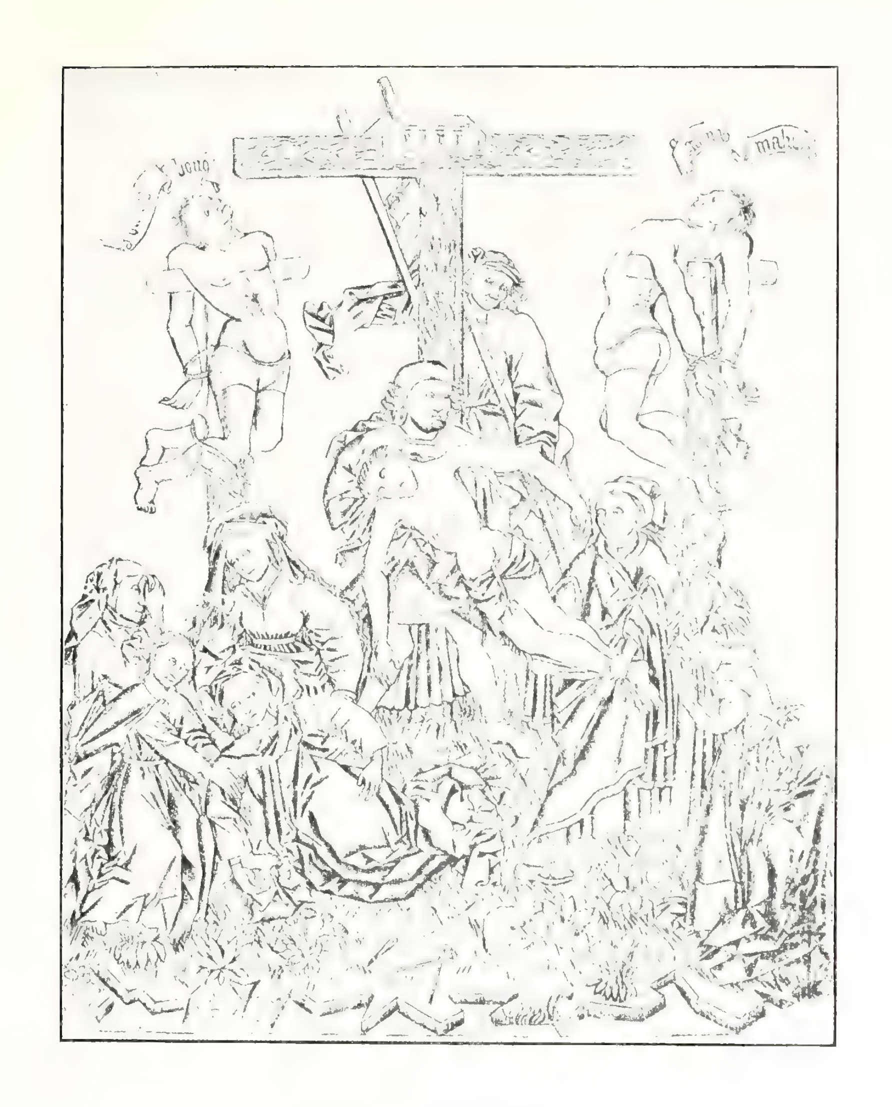
La question des débuts de la gravure a eu le privilège de conserver toute son actualité, malgré les savants et nombreux travaux que l'on possède sur la matière.

Renouvier, dont la vaste érudition servait si bien la longue expérience et le jugement éclairé, résumait en lignes découragées ses laborieuses investigations. « Plus on parvient à connaître d'estampes incunables, disait-il, plus on se persuade que l'origine de la gravure est un fait complexe et qui ne saurait être précisé quant au *procédé,* à l'*inventeur*, au *pays* et à la *date*. Tous les documents connus n'aboutissent qu'à des généralités et à des hypothèses (1). »

Ces lignes, qui datent de plus de vingt ans, n'ont malheureusement rien perdu de leur justesse. Aucune œuvre nouvelle, aucun document inédit, n'a permis de remonter

---

(1) *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XV*e *siècle,* par JULES RENOUVIER. Bruxelles, 1860, p. 5.



ROGER VAN DER WEYDEN

avec certitude jusqu'aux premières tentatives d'un art qui a eu des représentants glorieux et que l'on voit contribuer d'une manière si puissante au progrès de l'esprit humain.

Le problème à résoudre n'est pas précisément de déterminer à quelle époque on a d'abord *gravé*, ni quel fut le premier *graveur* dans le sens absolu du mot; il s'agit de savoir où et par qui furent créées les premières planches destinées à l'impression.

Il est aujourd'hui démontré que la gravure et l'impression même ont servi à des usages nombreux avant de revendiquer une place parmi les arts, et le nom de graveur apparaît dans les comptes longtemps avant l'existence constatée d'œuvres qualifiées gravures (1). On le voit appartenir à des orfèvres, à des ciseleurs, à des monnayeurs, et le travail s'associer de la manière la plus logique aux autres branches de leur métier (2).

Tout confirme cette assertion de M. Alvin, que « l'art de multiplier les images au moyen de l'impression n'a été d'abord employé que par des ouvriers et non par des artistes (3) ».

L'invention même du papier ne précède pas nécessairement celle de l'impression, car l'art d'imprimer sur étoffes, sur cuir, sur vélin, remonte aux époques les plus reculées.

De tout ceci résulte que le progrès de la gravure fut

---

(1) M. Pinchart a publié récemment un compte payé à certain Jean Fovet, de Dijon, en 1390, pour la gravure de fers destinés à la confection de *pains à chanter* pour la chapelle de Bourgogne. (*Messager des sciences historiques*, 1881, p. 60.)

(2) M. le Cte Léon de Laborde a, dès longtemps, insisté sur le voisinage nécessaire de la gravure et de l'orfèvrerie (La plus ancienne gravure du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale est-elle ancienne? dans l'*Artiste*. Paris, 1840.)

(3) Les graveurs anciens. (*Revue universelle des arts*, 1856, t. III, p 147.)

insensible, la transition en quelque sorte inaperçue entre l'œuvre purement manuelle et celle qui mérite d'être envisagée comme œuvre d'art.

L'apparition soudaine de l'épreuve d'une planche gravée, ayant les caractères d'une création et pour objet unique de valoir comme œuvre d'art, eût été, semble-t-il, un fait assez frappant pour être consigné dans les annales artistiques. Il le méritait autant que l'adjonction de la couleur à l'huile aux procédés antérieurs, et le nom de l'auteur d'une telle innovation ne se fût point perdu ([1]).

Jean Stradan a donné une place à la gravure sur cuivre dans son recueil des inventions et découvertes (*Nova Reperta,* pl. 19), sans projeter aucune lumière sur la question des débuts de cet art, ni même sur la manière de le pratiquer. Il se borne à représenter un atelier de graveur et d'imprimeur avec l'inscription : *Sculptor nova arte, bracteata in lamina; scalpit figuras, atque prœlis imprimit.* C'est, pensons-nous, une des allusions les plus anciennes à l'introduction de la gravure en taille-douce.

L'objet de cet article n'exige pas un nouvel examen des procédés qui semblent avoir frayé la voie au travail de la gravure au burin proprement dite. Il ne semble nullement invraisemblable que l'application au métal des procédés de gravure en taille d'épargne devait conduire à des essais plus simples et plus exclusivement adaptés à un travail artistique. On est d'accord pour reconnaître dans les criblés des gravures en métal, et M. Renouvier ([2]) les qualifiait, avec raison, de *gravures d'orfèvres.* De même,

---

([1]) Il ne faut ajouter qu'une importance secondaire à la légende de Maso Finiguerra, rapportée par Vasari, comme ayant servi de point de départ à l'impression en taille-douce. Quant à l'introduction de la couleur à l'huile, elle ne fit en aucune sorte renoncer à l'emploi de la détrempe que plusieurs artistes pratiquaient encore au XVIe siècle, comme on le sait par VAN MANDER.

([2]) Des origines de la gravure en France. (*Gazette des Beaux-Arts,* 1859, t. II, p. 17.)

il existe suffisamment de planches de métal en taille d'épargne pour démontrer les avantages de ce mode de gravure, très bien exposés par M. de Longpérier dans un article de *Cabinet de l'Amateur* (1) à l'appui d'une impression de la planche de *sainte Bathilde*, gravée en relief sur cuivre.

« Il est évident, dit M. de Longpérier, que les traits et les hachures ont quelque chose de plus simple et de plus délié que ce que nous montrent les gravures sur bois de cette époque, mais il faut tenir compte de la différence de matière.

» Le métal permettait de tracer avec infiniment de liberté certaines lignes courbes que les artistes d'alors ne pouvaient pas produire sur le bois, dont le fil était un obstacle perpétuel pour des mains inexpérimentées (2). »

A cette appréciation, d'ailleurs conforme à celle de plusieurs autres écrivains, parmi lesquels il faut citer M. Passavant, nous ajouterons que l'emploi du métal tolérait une combinaison de procédés qui pouvait très naturellement ouvrir la voie à la simple opération de traiter le métal uniquement en creux.

Cette question technique tire ici son principal intérêt du lien qui vient unir entre eux deux genres de travaux qui semblent se succéder à un intervalle assez éloigné du moyen âge, bien qu'en réalité la gravure en creux fût pratiquée depuis plusieurs siècles sans but d'impression. D'autre part, sans que les produits eussent une valeur artistique bien haute, on imprimait déjà la gravure en taille-douce en 1446, comme le démontrent les planches

(1) Paris, 1842, p. 367

(2) M. Lippmann, dans un très savant travail sur les débuts de la xylographie (*Ueber die Anfänge der Formeschneidekunst und des Bildruckes, Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1876, t. I, p. 218), est d'un avis contraire. L'auteur considère comme des exceptions les planches de métal gravées en relief.

possédées par M. Renouvier et qui appartiennent actuellement au Musée de Berlin ([1]).

Il reste donc acquis que la gravure sur cuivre, à l'époque où elle se produit sous le burin du Maître dit de 1446, avait traversé déjà une période assez longue d'enfantement et qu'elle pouvait atteindre par étapes relativement courtes la perfection qu'elle acquiert sous le burin d'Alber Dürer et de Lucas de Leyde, en passant par Martin Schongauer.

L'importance du rôle des Pays-Bas est généralement proclamée par tous les auteurs en ce qui concerne les débuts de la xylographie. M. W.-M. Conway a récemment prouvé que le plus ancien livre existant : *L'exercitium super Pater Noster,* est une œuvre flamande ([2]). Il s'agit ici d'un recueil de planches accompagnées de légendes, dont la Bibliothèque de Mons est seule, avec celle de Paris, à posséder un exemplaire.

Aucun des arguments invoqués jusqu'à ce jour contre l'authenticité de la *Vierge* de 1418 du Cabinet de Bruxelles ne nous paraît suffire à prouver que la date de cette planche est fausse. Passavant allait jusqu'à prétendre que l'épreuve portait les traces d'un grattage à l'endroit du millésime, mais c'était là une méprise complète, à telles enseignes qu'un écrivain postérieur, M. Lippmann, qui se fonde sur le caractère de l'œuvre pour en contester la date, affirme qu'un chiffre doit avoir été omis par le graveur ([3]).

Parmi les œuvres primitives que décrit M. Passavant, il en est dont l'origine flamande est prouvée par les textes

---

([1]) Voir pour la description de ces planches : PASSAVANT, *Peintre-graveur,* t. II, pp. 3 et suiv.

([2]) The first printed book known Article de l'*Academy* de Londres, numéro du 4 juin 1881, p. 413. M. Conway prouve que ce recueil émane du même auteur que le *Spirituale Pomerium* de la Bibliothèque royale de Bruxelles, et qui a fait l'objet d'une étude de M. Alvin, accompagnée d'une reproduction, dans les *Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale.*

([3]) Ueber die Anfänge, etc. (*Op. cit.*)

mêmes, et l'auteur se trompait de la manière la plus manifeste en donnant ces inscriptions comme étant du patois de la Westphalie ou de la Basse-Allemagne.

Le grand style des planches de l'*Exercitium* et de la *Légende de saint Servais* de la Bibliothèque de Bruxelles suffirait, à défaut d'autres preuves, à établir la supériorité des Flamands dans les travaux de l'espèce, œuvres à côté desquelles des planches comme celles de la *Chronique de Nuremberg* ne peuvent être qualifiées que de barbares.

Il serait absolument inadmissible qu'une contrée, favorisée comme l'était la nôtre sous le rapport artistique, qui comptait dans toutes les branches de l'art des représentants de premier ordre, eût été privée d'hommes habiles à manier le burin. Car, il faut l'observer, si la gravure sur bois ne nous montre que le dessin d'un maître plus ou moins heureusement rendu par un auxiliaire, la gravure en creux dispensait de ce recours et permettait au dessinateur, comme au peintre, de faire lui-même tout le travail.

Malgré le voisinage naturel des peintres et des miniaturistes, il semble désormais établi que le métier d'enlumineur avait ses droits et ses privilèges spéciaux [1]. Quelques grands peintres ont pu, sans doute, faire des miniatures, mais non d'une manière habituelle.

La gravure en taille-douce n'est mentionnée dans les règlements d'aucune des corporations artistiques des villes flamandes, ce qui ne peut faire croire qu'elle ne constituait pas une branche indépendante de la peinture, de l'enluminure ou de l'orfèvrerie [2]. Comment croire que ces peintres grandioses, ces miniaturistes dont l'amour du

---

(1) W.-H. James Weale, Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges. (*Le Beffroi*, t. IV, p. 238.)

(2) Il est fait mention de « graveurs de lames » dans les statuts du métier des peintres de Tournai de 1480. M. Pinchart, Rapport sur le concours pour 1881 à l'Académie royale de Belgique. (*Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*, septembre et octobre 1881, 2e sér., t. II.)

détail se traduit dans des œuvres qui sont parfois des merveilles, et dont le style inspire notoirement des graveurs tels que le Maître de 1466 et Martin Schongauer, n'auraient pas eux-mêmes donné à la gravure des types assez importants pour servir de modèles aux maîtres qui héritent le plus manifestement de leur influence, sinon de leurs engagements directs?

La succession ne s'indique pas, au premier abord, entre les tentatives très dispersées auxquelles semble appartenir une origine flamande et les maîtres qui viennent un peu plus tard se signaler par des séries considérables de planches. La rareté même des plus anciens spécimens contribue, pour une bonne part, à produire cet effet. Rien ne serait plus désirable qu'une reproduction systématique et régulière, par la photographie, de ces épreuves éparses dans les divers cabinets.

Les iconographes allemands ne manquent pas de s'appuyer sur l'analogie de manière et même de procédé de plusieurs œuvres du Maître de 1466 avec les travaux de Martin Schongauer, d'où la constitution d'un ensemble imposant de gravures appartenant exclusivement à l'Allemagne, alors que, précisément, Martin Schongauer vient faire dans les Pays-Bas son apprentissage.

La direction actuelle des études iconographiques amènera inévitablement à restituer à la Flandre la part d'autorité et d'influence que Bartsch et Passavant semblent lui refuser dans les débuts de la gravure. Non pas qu'il faille jeter dans la balance les préoccupations de nationalité, où elles n'ont rien à voir, mais par une raison péremptoire, celle des faits acquis.

M. Renouvier (1) et, plus récemment, le Profr Sidney Colvin (2) ont dirigé l'attention vers ce maître que Bartsch

---

(1) *Histoire de l'origine et des progrès, etc.*, p. 113.

(2) Le maître des sujets tirés de Boccace. (Dans l'*Art*, t. XIII, pp. 149 et 180.)

désignait sous le nom de *Graveur de l'histoire des premiers hommes* [1], mieux connu maintenant sous le nom de *Maître des sujets de Boccace,* un des artistes les plus avancés dans la technique et les plus corrects du moyen âge. M. Sidney Colvin a montré ce puissant dessinateur, dont on ne connaît que six pièces, en relation avec Colart Mansion, l'imprimeur brugeois. Le même écrivain a fait des observations intéressantes sur l'identité des deux figures de larrons du tableau de Memling : *Les sept douleurs de Marie,* au Musée de Turin [2], avec un groupe du *Portement de la Croix*, estampe de Martin Schongauer.

Waagen n'hésitait pas à faire du Maître en 1466 un élève de Roger Vander Weyden et montrait dans un tableau du Musée de Berlin, *La sibylle Tiburtine*, la composition-type d'une estampe du graveur anonyme, dans l'œuvre duquel Passavant désigne une autre réminiscence du grand peintre flamand.

Un spécimen plus important de la gravure flamande en 1468 nous est fourni ensuite par la planche des *Grandes armoiries de Bourgogne* du Cabinet de Bruxelles. On sait aujourd'hui que cette planche reproduit une des compositions décoratives exécutées pour le mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York en 1468 [3]. M. Harzen n'avait pas hésité à voir dans cette estampe une œuvre du Maître de 1466, et si l'attribution n'a pas été généralement admise, il n'en faut pas moins reconnaître que, réellement, la planche est très proche de ce graveur. Les figures de saint Georges et de saint André, telles qu'elles apparaissent dans l'épreuve du Cabinet des

(1) *Peintre-graveur,* X, 37, 72.
(2) N° 358 du catalogue de 1879.
(3) *Le Graveur de 1468,* par le baron DE WITTERT. Bruxelles, 1877. — ALEXANDRE PINCHART, Un dernier mot sur les deux planches représentant les grandes armoiries de Bourgogne. (*Bull. de l'Acad. roy. de Belgique,* 1878, 2e sér., t. LXVI, n° 8.)

Estampes, se rattachent positivement par le style aux œuvres du Maître de 1466, quoi qu'on en ait pu dire [1].

Il est à peine besoin de revenir sur le manque d'unité de l'œuvre de l'artiste que l'on a longtemps considéré comme le plus ancien graveur au burin. Une première manière que Renouvier lui attribuait le range à côté d'un maître « vaguement aperçu », que Duchesne [2] appelait le *Maître aux banderolles* et que l'on désigne maintenant sous le nom de *Maître de 1464*. Passavant a entrepris de classer l'œuvre de ce dernier artiste et est parvenu à lui assigner au delà de cinquante compositions, parmi lesquelles il en est une qui porte la date de 1464.

Disséminées dans les collections les plus importantes, ces œuvres sont fréquemment accompagnées d'inscriptions positivement flamandes, et nullement en patois de la Westphalie, comme le voulait Passavant. Les sujets s'écartent assez souvent de la légende et l'artiste aborde volontiers l'allégorie et les sujets mondains. Il s'essaye même à l'ornement, selon le goût général de l'époque. Aucun des primitifs n'est plus digne d'attirer l'attention au point de vue spécial de notre étude, comme nous allons le montrer.

« Le Maître au plumetis, dit Renouvier, — reprenant une qualification de Zani, — dérive, quant à la composition, des dessinateurs des livres des pauvres; il prend ses sujets dans la même catégorie, il les dispose volontiers dans des compartiments ogivaux et les accompagne d'inscriptions, mais il s'écarte d'eux par le style aussi bien que par l'exécution matérielle de ses planches. En gravant en creux ses cuivres, l'artiste, occupé de ses

---

(1) L'épreuve de cette planche, qui appartenait à M. Pinchart, et que possède maintenant M. Malcolm, montrait ces figures considérablement défigurées par un artiste plus maladroit.

(2) *Voyage d'un iconophile*, 1834, p. 188.

surfaces autant que de ses contours, les charge de petits travaux uniformes en coup de plumes ou pointes de flèches, et n'obtient pour effet que des clairs placés arbitrairement sur les têtes, les mains et quelques éminences ou des ombres ramassées dans les plis de ses épaisses draperies; ses fonds ressortent ordinairement en clair et sont semés de quelques brins d'herbes; ses arbres sont dentelés comme ceux des gravures xylographiques : il manque également dans les plans et dans les détails; enfin, ses estampes, bien qu'à l'encre noire, paraissent tirées au frotton plutôt qu'à la presse. Il a une façon de dessiner dont on chercherait vainement, je crois, les précédents : ses têtes manquent de crâne, ses nez sont alternativement très allongés dans les têtes de profil et très écarquillés dans les têtes de face; ses formes en général roides; ses physionomies oscillant entre la grimace et l'immobilité, etc., à tous ces signes, je ne reconnais ni un peintre ni un orfèvre, mais un graveur opiniâtre, un de ces artistes qui s'attachent aux difficultés d'un art, même alors qu'ils ne sont pas doués des facultés par lesquelles on les surmonte et qui contribuent à ses progrès sans y gagner la moindre gloire. Si l'on voulait bien ne considérer les nombreuses gravures au burin qui ont précédé que comme des essais d'artistes adonnés à un autre art que celui de la gravure, mais s'exerçant accidentellement à cet art nouveau, le Maître au plumetis serait le premier graveur sur cuivre de profession [1]. »

Si bien écrite que soit cette étude, elle généralise trop, car il y a dans l'œuvre du Maître de 1464 des compositions du plus réel mérite, des figures du plus grand style, déparées seulement par une maladresse fréquente dans le

---

(1) Passavant dit, de son côté, que ce maître et ses élèves constitueraient le groupe le plus ancien des graveurs de la Basse-Allemagne et de la Hollande.

maniement de l'outil. Mais nous sommes encore à l'enfance de l'art de graver en creux.

Parmi les créations de l'artiste très typique que nous venons de citer, il en est une qui peut trancher la question en faveur des attaches flamandes de son auteur. C'est une planche qui, chose bien étrange, a échappé à tous les iconographes qui étudièrent les maîtres primitifs avec le plus d'attention et que possède le Cabinet de Hambourg parmi les richesses qui lui viennent de M. Harzen. Elle représente une *Descente de Croix*. Or, cette composition n'est autre que celle du célèbre tableau de Roger Vander Weyden, aujourd'hui au Musée de Madrid, et qui fut peint pour l'église Notre-Dame-hors-des-murs, à Louvain.

Dès l'abord, une question se pose en présence de cette révélation : Roger Vander Weyden eut-il une part quelconque à la création de l'estampe?

Waagen, parlant du grand peintre, n'hésite pas à déclarer qu'aucun maître flamand, *sans en excepter les van Eyck*, n'a exercé une aussi vaste influence. « Non seulement, ajoute-t-il, il eut pour élève Hans Memling, le plus grand maître de la génération suivante en Belgique, et son propre fils nommé comme lui Roger (1), mais on reconnaît également sa manière dans d'innombrables travaux d'art de tout genre : miniature, gravure sur bois, estampes, etc., qui virent le jour à cette époque dans les Pays-Bas. » C'est en partie à la diffusion de ces travaux que le savant critique allemand attribuait la vaste renommée de leur auteur, en faisant observer que Martin Schon-

---

(1) Waagen ignorait que Roger Vander Weyden n'eut pas de fils portant le même prénom que lui. Son petit-fils Roger vivait encore en 1528, comme il résulte d'une note de M. le chevalier de Burbure. (*Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*, 1865, 2e sér., t. XIX, p. 354.)

gauer était venu jusque dans les Pays-Bas chercher des leçons à l'école du peintre.

Passavant fait plus encore. Il ne cite pas, à la vérité, d'estampes de Roger, mais il émet la supposition que, pendant son séjour à Florence, en 1450, ce grand peintre rendit visite à Maso Finiguerra, le célèbre orfèvre-nielleur, et lui enseigna la manière d'imprimer les estampes sans recourir à des empreintes de soufre ([1]).

Sans doute, c'est là une pure hypothèse; il est pourtant un fait assez curieux, c'est que, sans soupçonner aucune relation entre Roger Vander Weyden et le Maître de 1464, Passavant relevait une grande analogie de manière entre les estampes de ce graveur et celles des plus anciens maîtres du burin en Italie, notamment Sandro Botticelli.

Le Maître de 1464 doit sa dénomination au millésime inscrit sur une seule de ses œuvres. Cette date est ici très importante, car elle est bien contemporaine de Roger Vander Weyden, mort précisément en 1464. En outre, comme à cette époque plus de vingt années s'étaient écoulées depuis l'exécution du tableau de la *Descente de Croix*, l'estampe a dû être, selon toute probabilité, exécutée sous les yeux du peintre, sinon par lui-même ([2]).

Passavant, après une étude attentive de toutes les planches qu'il croyait pouvoir attribuer au graveur de 1464, arrivait à une conclusion diamétralement opposée à celle de Renouvier, et déclarait que c'étaient là les œuvres d'un peintre, bien plus, d'un peintre qui avait visité l'Italie, puisqu'il introduisait des cyprès dans ses fonds de paysages.

([1]) *Peintre-graveur*, 1860, t. I, p. 197.

([2]) La réduction de la *Descente de Croix* à Saint-Pierre de Louvain fut donnée à l'église en 1443. Voy. C. Piot, *Un tableau de Roger Vander Weyden*. (*Revue d'histoire et d'archéologie*, t. III.

On voit que, en réalité, aucune circonstance n'écarte la possibilité d'une participation de Roger Vander Weyden lui-même à la gravure de sa *Descente de Croix*.

Mais, en pareille matière, sans doute, un point de première importance est la valeur même de l'œuvre.

On a vu comment Renouvier caractérise le talent du « Maître aux banderolles ». Passavant, pour sa part, repousse toute idée de relation du graveur de l'école de van Eyck.

Il convient, nous semble-t-il, de faire une large part aux difficultés inséparables d'un procédé nouveau. S'il ne fallait juger le maître que dans une seule planche, la *Descente de Croix* serait peut-être trop à son désavantage pour amener la supposition que le grand peintre qui se révèle dans les pages glorieuses de Munich, de Beaune, d'Anvers et de Berlin ne conserverait, en se faisant graveur, qu'une partie si faible de ses moyens. Mais il y a bien d'autres choses à considérer. Non seulement les physionomies des personnages de la planche de Hambourg ne manquent ni de grandeur ni d'expression, mais l'estampe s'écarte d'une manière trop sensible, par sa composition, de toutes les éditions connues du tableau de Madrid, pour que l'on puisse réellement penser à la main d'un copiste vulgaire.

On sait que Crowe et Cavalcaselle diffèrent d'opinion avec Waagen sur l'identité du tableau qui nous occupe. Pour les premiers, l'œuvre du Musée du Prado est l'original ; pour le second, au contraire, c'est le panneau de l'Escurial qui devrait être préféré. Il y a encore une ancienne copie à Berlin et une réduction à l'église Saint-Pierre de Louvain.

Chaque fois, pourtant, la composition se présente sans modifications importantes. Les groupes se développent en largeur. Le cadavre du Christ est soutenu maladroitement par Joseph d'Arimathie et deux hommes, dont l'un, monté

sur une échelle ([1]) appuyée à la croix, retient encore le bras du sauveur. Le panneau a une forme particulière ; il porte à la partie centrale du haut une annexe destinée à faire voir le sommet de la croix avec l'inscription I. N. R. I.

Dans la gravure, au contraire, la composition se présente en hauteur. Non seulement la croix a été de beaucoup élevée, mais on voit aussi, à droite et à gauche, les deux larrons crucifiés, l'un de dos, l'autre de face, à peu près comme dans l'estampe du Maître à la Navette (Jean de Cologne), où — soit dit en passant — le graveur a repris d'une façon presque textuelle la figure de saint Jean de Roger Vander Weyden.

Dans le tableau, l'homme monté à l'échelle est en partie caché par la traverse de la croix. Sa main droite, qui contourne cette traverse, tient encore les tenailles dont il s'est servi pour détacher les mains du Christ. Dans la gravure, au contraire, l'outil est remplacé par les clous et gît à l'avant-plan de la composition. Cette substitution, parfaitement raisonnée, prouve que nous ne sommes pas en présence d'un copiste servile. Ce qui le prouve mieux encore, c'est le dégagement complet de la tête du personnage dont il vient d'être question.

Les croix des larrons portent des écriteaux avec les mots : *Dismas bonus* et *Gesmas malus*. C'étaient les noms donnés, au moyen âge, aux malfaiteurs crucifiés aux côtés du Christ. Ils n'apparaissent, à notre connaissance, que dans des spécimens très anciens, notamment le grand *Crucifiement*, dit de la Bible Mazarine au Musée britannique, et dans l'exemplaire de la même composition qui appartient à M. le Bon Edmond de Rothschild ([2]).

([1]) Van Mander, parlant du tableau, parle de *deux* personnages montés sur des échelles, ce qui est évidemment une erreur.

([2]) Voy. Willshire, M. D., *A descriptive catalogue of Early Prints in the British Museum*. London, 1879, vol. I, n°s 7 et 8.

L'avant-plan a été aussi modifié. Il semble que la composition soit maintenant pourvue d'une base taillée à larges pans, comme pourrait l'être une sculpture en bois. Le terrain est semé de plantes.

Non content de changer la disposition, le graveur a, en outre, apporté aux coiffures des hommes des changements curieux. Deux des personnages qui soutiennent le Christ ont la tête couverte, l'un du chaperon, l'autre d'une coiffe, qu'il est rare de rencontrer encore au milieu du XV[e] siècle. Quant au personnage monté sur l'échelle, il a la chevelure serrée par un bandeau. La plupart des têtes, enfin, sont modifiées ; tel personnage barbu dans le tableau est imberbe dans l'estampe, etc.

Bien loin que la composition ait perdu d'une manière quelconque par le fait des changements que nous venons d'énumérer, elle se présente sous un aspect beaucoup plus favorable. Les deux figures de larrons, ajoutées latéralement, complètent l'ensemble, et, laissant à part toute question de mérite d'exécution, l'œil est moins choqué qu'il ne l'est à l'aspect du tableau, par le resserrement excessif des personnages dans un cadre à peine assez large pour laisser toute la liberté nécessaire à leurs mouvements.

Il serait impossible, au surplus, de méconnaître chez le Maître de 1464 plusieurs des qualités d'un artiste de premier ordre, et son grand *Christ en croix* du Cabinet de Munich (1), bien supérieur à la planche dont il vient d'être parlé, est, à tous égards, une œuvre des plus distinguées et des plus remarquables par la composition et le style.

Il pourrait être hasardeux d'identifier le Maître de 1464 avec Roger Vander Weyden. Si, toutefois, on fait la part

---

(1) Reproduit dans l'ouvrage de Brulliot, *Copies photographiques des plus rares gravures de la collection royale d'estampes de Munich.*

des diverses circonstances qui provoquent le rapprochement, on est irrésistiblement amené à ne point repousser d'une manière absolue une hypothèse qui, en somme, n'a rien d'excessif.

Si Roger n'a pas été cité comme graveur, il n'y a là rien d'insolite. Où sont les noms de tant d'autres graveurs : du Maître de 1466, du Maître W., du Maître capital que l'on désigne sous le nom de Graveur de 1480 et que Passavant rapprochait de Memling? Où est, même, le nom de cet artiste si grand de nos provinces, qui fut le contemporain d'Albert Dürer, et qui n'est connu, faute de mieux, que sous le nom de Dirk Van Star, parce qu'il signe d'une étoile entre un D et un V?

Il n'y a rien de trop osé à soulever la question de Roger Vander Weyden graveur, précisément à une époque où l'on peut être persuadé que les plus grands peintres s'exercèrent à manier le burin.

Si Vander Weyden a pu enseigner à Maso Finiguerra à imprimer ses nielles, et si le Maître de 1464 a pu enseigner à Botticcelli à graver ses cuivres, comme le veut Passavant, il peut bien être admis qu'une telle connaissance des procédés de la gravure impliquait une connaissance également approfondie des ressources de l'art, et si Martin Schongauer a été l'élève de Roger Vander Weyden comme peintre, rien n'est plus naturel que de supposer que l'action de son maître se fait sentir dans les estampes, qui presque seules permettent aujourd'hui de juger l'illustre peintre et graveur de Colmar.

La Gravure.

(Extrait du *Mouvement scientifique* « Notre Pays », 1830-1905.)

Aujourd'hui qu'à force de prodiges la science en vient à dicter ses lois à l'Art lui-même, la gravure, au gré de bien des gens, a accompli son rôle. Et contradiction bizarre! Cette opinion se manifeste au moment où, dans notre vie à tous, se fait plus vivement sentir le besoin du document figuré.

D'une manière non douteuse, le burin a cédé le pas à des procédés plus rapides. Leur facile production, leur bon marché, leur adaptation facile au texte, ce sont là des avantages dont, quoi qu'on veuille, notre temps ne saurait se priver.

Mais tout cela n'est point l'art, et bien des gens, sans doute, estimeront avec nous que le procédé graphique, par sa rapide évolution, en a pour tout le monde, pour la nation comme pour l'individu, rendu le besoin plus impérieux. On ne peut, si ami qu'on soit du progrès, vouloir que l'instantané photographique garde trace, à lui seul, des événements de l'histoire, qu'en dehors du portrait-carte ou du portrait-album la postérité n'ait aucune effigie des citoyens notables. S'il devait en être ainsi, ce serait le progrès à rebours.

Renoncer à la gravure aboutirait donc à faire table rase

de tout ce qui dans l'art de diffusion procède de l'individualité de l'artiste, quelque chose comme le phonographe substitué à la voix humaine !

Si comme pour tout autre art le progrès est en raison directe de la somme d'initiative déployée par le créateur, la gravure, ne craignons pas de le dire, a, dans une mesure notable, préparé sa déchéance par l'abus des formules.

Ces formules, parties d'Italie, ont non seulement influé d'une manière funeste sur la physionomie des œuvres nées du burin, mais, tout au moins en apparence, détourné les graveurs de toute recherche pouvant aboutir à l'affirmation de leur personnalité.

De là l'erreur signalée plus haut, la croyance trop générale en l'inutilité de la gravure elle-même.

Et pourtant, bien au delà de ce qu'on pense, la gravure a contribué à notre éducation, au relief de l'art en général de l'École belge en particulier. Elle peut, dans le passé national, signaler des noms illustres entre tous et des traditions de grandeur faites pour stimuler de nouveaux efforts. Malheureusement, après 1830, tout était à faire, et si l'histoire de notre école de gravure est loin d'être sans éclat, elle accuse, en revanche, un oubli fâcheux des exigences d'un art, nous ne dirons pas d'un procédé, dont les témoignages en arrivent graduellement à atteindre des prix égaux et parfois supérieurs à ceux de la peinture elle-même.

Les derniers représentants de la brillante école de gravure du XVIIe siècle ne produisaient plus que pour l'étranger. Plus d'un nom flamand ou wallon semble appartenir, en fait, à l'école française du burin. Les Edelinck, les Pitau, les Vermeulen, les Natales, sans parler de bien d'autres parties d'Anvers, brillèrent aux côtés des Nanteuil, des Morin, des Drevet. De même, c'est en Italie et en Angleterre qu'il faut, au XVIIIe siècle, chercher les derniers graveurs de souche flamande. L'Anversois Lambert-

Antoine Claessens, après avoir travaillé à Londres sous Bartolozzi, s'en fut à Paris, graver au Louvre quelques-unes des toiles emportées par les armées républicaines. De ce nombre furent : la *Descente de Croix,* le *Christ à la paille,* de Rubens. Claessens s'est fait surtout connaître par sa planche de la *Femme hydropique*, la célèbre peinture de Gérard Dou, au Louvre.

Un autre Belge, Jos.-Ch. de Meulemeester, originaire de Bruges, fut, à dater de 1806, pensionnaire de la Villa Médicis sous la direction de Suvée, un autre Brugeois. Douze ans de sa vie furent consacrés à la reproduction des *Loges* de Raphaël, bien des années plus tard reproduites au burin.

Ch. Van Hulthem, dont les efforts étaient acquis à tout ce qui concernait le progrès intellectuel et la culture des arts en Belgique, rêvait de voir la gravure reconquérir son ancienne splendeur dans nos provinces. Un pressant appel adressé à de Meulemeester en 1819, eut pour conséquence la nomination de celui-ci au poste de professeur de gravure à l'Académie d'Anvers, nouvellement réorganisée. S'il fut possible au maître de grouper quelques élèves, parmi lesquels Erin Corr, plus tard son successeur, la gravure, il faut le dire, lui dut un faible éclat.

Ayant pris sa retraite en 1829, pour aller à Paris poursuivre son grand ouvrage sur les *Loges* de Raphaël, on songea à Claessens pour le remplacer. Les démarches restèrent toutefois sans suite, et jusqu'en 1832, le cours de gravure resta vacant.

Ce fut à un Français, Ferdinand Lhérie, que dut s'adresser Wappers pour obtenir la gravure de son fameux *Bourgmestre de Leyde,* le tableau manifeste de 1830. Encore la planche fut-elle traitée à la manière noire, procédé alors très en vogue, surtout en Angleterre, et qui n'a compté parmi les Belges que de rares représentants.

Corr était de souche irlandaise, d'où le prénom d'Erin.

Né du reste en Belgique, il se signala pendant la Révolution. Nos provinces le connurent, durant plusieurs années, pour leur principal sinon leur seul graveur. Parmi ses planches figurent les portraits de Léopold Ier, d'après Wappers, travail franchement médiocre, et de la reine Louise, d'après Ary Scheffer, assez bonne planche. On ne peut contester aux œuvres de Corr un désir manifeste de rattacher la gravure à ses traditions nationales. La preuve nous en est fournie par le *Christ en croix,* d'après Van Dyck, et mieux encore, par le fruit de l'enseignement de l'Académie d'Anvers, où Corr professa jusqu'en 1862.

A la vérité, la Belgique faisait un parcimonieux usage du burin. Il lui était attribué une part dans l'enseignement à Anvers — non ailleurs, mais ses produits étaient des moindres. On exécuta, par exemple, un diplôme pour les titulaires de l'Ordre de Léopold; une planche de la statue de Rubens, inaugurée à Anvers en 1840, mais on ne sortait pas de l'officiel. Nos planches ornent exclusivement nos bureaux ministériels.

Aussi bien, il faut l'avouer, la lithographie était là pour répondre aux besoins du public. Après avoir durant toute la période révolutionnaire aiguisé les traits de la satire, elle concourut largement à populariser l'image du nouveau souverain, à répandre les mille choses d'intérêt patriotique qu'il importait de vulgariser. Que ne lui devons-nous pas? Les uniformes de notre première armée, nos monuments principaux, l'inauguration de notre chemin de fer, les portraits de nos concitoyens marquants et quantité de choses imprévues. On peut dire que presque tous nos principaux artistes ont signé des lithographies. Les noms de Wappers, de Gallait, de Wiertz, de Verboeckhoven, de Madou, de Braekeleer, de Leys, de Fourmois se rencontrent au bas de planches souvent remarquables et toujours intéressantes. Verboeckhoven préludait à la célébrité en dessinant la *Malle-Poste* et des bêtes féroces de ménageries;

Gallait se faisait le collaborateur d'une affiche représentant une maison de campagne mise en loterie dans les environs de Tournai !

La lithographie eut du reste ses maîtres. Madou fit peut-être plus pour répandre en Europe le nom belge sous cette forme, que bien des peintres. On peut en dire autant de Baugniet qui, tour à tour, chez nous, à Londres et à Paris, fut le portraitiste en vogue. Henri Van der Haert, J. Schubert, Ch. Billoin, L. Tuerlinckx, P. Le Grand préludèrent à la peinture par des portraits lithographiés, où survit toute une période intéressante dans notre histoire. Ailleurs, ce furent les frères Haghe dont l'aîné, Louis, fut le dessinateur de la reine Victoria, à Londres ; F. Stroobant dont les vues de villes ont rayonné en Europe ; Lauters dont le brillant coup de crayon a retracé les sites les plus pittoresques du pays et conservé pour nous bien des aspects de paysages urbains dont ne se souviennent plus que les vieillards. Gustave Simonau, enfin, fut le propagateur des plus beaux monuments gothiques de notre pays et de l'étranger.

« Malheur aux sociétés qui laissent périr la lithographie et la gravure ! » s'écriait, en 1876, l'auteur de la *Grammaire des Arts du Dessin*. « Ce sont, en effet, ses feuilles volantes qui contraignent les passants à vivre pour quelques minutes dans les régions de l'art et de l'idéal ; ce sont elles qui font pour rien l'éducation du peuple, qui lui enseignent le beau, lui apprennent l'histoire, et se laissent comprendre aux plus illettrés, aux plus humbles, en leur donnant, chose admirable, le spectacle des idées ! »

Beaucoup d'amis des arts ne voyaient pas sans crainte ni sans regret le délaissement de la gravure non seulement faite pour concourir au relief de l'école nationale, mais qu'un passé illustre imposait à la sollicitude des pouvoirs.

Dans la séance du 16 mars 1836 à la Chambre des représentants, la discussion du budget des Beaux-Arts

procurait à M. Barthélemy Dumortier l'occasion de se faire l'énergique défenseur de la gravure et le chaleureux apôtre du projet du comte Amédée de Beaufort d'instituer à Bruxelles une école spéciale pour son enseignement.

La question donna naissance dans la presse à un échange de vues passionné. Anvers protestait. Établir dans la capitale un cours de gravure, c'était porter atteinte au prestige de son Académie, appauvrir son enseignement. Le Gouvernement passa outre ; un arrêté du 23 juillet 1836 décréta la création, à Bruxelles, d'une école de gravure plaçant, à sa tête, un des représentants les plus illustres de la chalcographie en Europe, Luigi Calamatta.

La nomination d'un maître italien, si illustre fût-il, pour diriger en Belgique une école destinée à rendre à la gravure son lustre d'antan, constituait en fait une méprise. Mais outre que la gravure, en 1836, ne comptait dans nos provinces aucun adepte de valeur, il faut reconnaître que le procédé, même aux mains des plus habiles interprètes de la peinture, n'avait plus aucun rapport avec celui des représentants de la grande école formée par Rubens.

Nul, d'ailleurs, ne songeait à une résurrection de cette période de splendeur ; l'eût-on rêvé, la chose était irréalisable. Rubens, on l'a dit fort justement, ne pouvait être gravé que par Rubens. Seulement on perdit de vue qu'il s'agissait moins d'une direction précise que d'une impulsion à donner. Il ne pouvait être question, dans tous les cas, de mettre en tutelle ces maîtres de la valeur et du renom de celui qu'on venait de conquérir et qui, toute question de tendance à part, était en Europe un des représentants les plus justement considérés du burin.

Mais au temps dont il s'agit, la gravure avait, dans l'Europe entière, adopté un code, un langage conventionnel restreignant à de bien étroites limites le champ d'initiative de quelconque prétendait perpétuer par l'image une œuvre picturale.

Nous citons la *Grammaire des Arts du dessin,* de Charles Blanc. On peut lire au chapitre traitant de la gravure, les diverses façons de conduire une taille, selon qu'il s'agira de rendre les chairs, les draperies, les cheveux, les terrains. Ce ne sont pas là des règles fixes, invariables; l'auteur, ancien graveur, s'inspire de l'exemple des grands burinistes : il en déduit des préceptes applicables aux divers cas. N'empêche que la gravure, accommodée de la sorte, apparaît plutôt amoindrie et qu'à bien des titres, le succès d'une planche devra dépendre de l'indifférence de son auteur à suivre les règles admises, ce qui fut notamment le cas de Gaillard, l'illustre graveur français, et d'autres venus à sa suite.

Mais au moment de la création de l'école de Bruxelles, c'étaient là considérations oiseuses. Calamatta n'était pas seulement un graveur de grand style et le style en gravure, c'est « la prééminence du dessin sur la couleur », il possédait aussi le sens de l'effet. Rappeler des œuvres telles que le *Vœu de Louis XIII*, d'après Ingres, la *Joconde,* d'après Léonard de Vinci, le *Masque de Napoléon*, c'est, en somme, mentionner quelques-unes des plus belles pages de la gravure moderne. Non seulement l'école de Bruxelles allait devenir une pépinière d'artistes remarquables, mais la gravure belge prendra rang en Europe parmi les plus appréciées. Anvers même ne fut pas sans bénéficier de l'existence de l'établissement rival. La gravure compta bientôt chez nous suffisamment d'adeptes pour autoriser son admission au bénéfice du concours de Rome. En 1846, le grand prix échut à Joseph Bal, élève de l'Académie d'Anvers et d'Erin Corr. Le triomphe pour l'école et pour le maître était remarquable.

Sans du tout se préoccuper de faire revivre ni le style ni la physionomie de l'ancienne école, Joseph Bal poursuivit ses études à Paris avec assez de succès pour devenir un des graveurs les plus distingués de son temps. Ce fut

de lui que Gallait obtint les deux meilleures interprétations de ses œuvres : *La Tentation* et *Jeanne la Folle.*

Bal, appelé plus tard à la direction de l'atelier d'Anvers, avait eu pour condisciples, sous Corr, J. Van Reeth, Michel Verswyvel, J. Van Wens, J.-B. Michiels et quelques autres dont le nom se retrouve au bas d'estampes de très bonne venue. Aucun ne s'attaqua aux anciens; en revanche, ils interprétèrent avec succès Wappers, De Keyser, Leys, etc. En somme, ils agissaient en patriotes.

Buriniste de la plus singulière adresse, Verswyvel, qui fut de l'Académie, grava d'une façon brillante le portrait de Wappers; *L'Ange du bien et l'Ange du mal,* d'après le même artiste, et d'après De Keyser, le portrait de *Guillaume II, roi des Pays-Bas,* et de la *Duchesse de Brabant,* la regrettée reine des Belges, Marie-Henriette.

Le procédé de ces planches montre chez leur auteur le souci de rompre avec la méthode rigide expressément dénommée par les Français « la taille militaire », pour adopter un système de droits parfois double ou triple, alternant avec un pointillé très fin rendant à merveille la façon de procéder des peintres de l'école d'Anvers.

La signature de Van Reeth, mort en 1866, se rencontre au bas d'une estampe d'exceptionnel mérite, une des plus belles de notre école, *Jacob Van Liesvelt, imprimeur anversois,* d'après un des chefs-d'œuvre de Leys. Van Reeth s'écarte totalement ici de la manière imposée, et par le mélange de l'eau-forte et du burin, arrive à une richesse d'effet peu ordinaire.

Si l'école de Bruxelles, sous la direction de Calamatta, devait connaître de légitimes succès, force est de dire, elle trouva un élément de faiblesse dans les puissantes attaches de son chef à son pays d'origine comme la France. Les distingués élèves que forma le maître et dont les principaux furent J.-B. Meunier, Jos. Franck, Jos. Demannez, Gustave Biot, Danse, Louis Falmagne, D. Desvachez,

Léopold Flameng, Mariano Morelli, Lucio Lelli et d'autres encore, devinrent les auxiliaires d'entreprises dont la Belgique ne tira aucun profit. Nous avions d'habiles graveurs, certes, mais ils travaillaient, sous la direction de Calamatta, à l'enrichissement d'ouvrages étrangers : les *Galeries de Versailles,* par Goevard, et la magnifique publication de Bartolini, Bozzuoli et Jest sur la galerie de Florence.

Au profit de ces collections se firent les premières armes de nos graveurs. Le Gouvernement belge qui les avait en quelque sorte formés, ne songea pas à tirer parti de leur talent.

Ainsi, l'*Abdication de Charles-Quint,* de Gallait, reste sans traduction par le burin, après avoir révolutionné l'Europe.

On voulut sous la direction de Calamatta faire concourir enfin les élèves à une publication d'ensemble sous le titre pompeux de *Musée historique belge*. Ce fut une suite de dix portraits en buste, de Belges illustres, depuis Godefroid de Bouillon jusqu'à Grétry. Les planches sont remarquables, mais, réunies sous une couverture et accompagnées d'un texte de Félix Stappaerts, forment plutôt un ouvrage de luxe. Le public n'en tira aucun profit. Calamatta ne s'intéressa pas un moment à l'école belge et sauf une estampe d'après Madou, gravée en collaboration avec Biot, et une autre d'après une des premières peintures d'Alfred Stevens : *Souvenir de la patrie* (il s'agissait d'un mercenaire italien), où Lelli eut une part considérable, pas une création de nos maîtres n'inspira au chef de l'école de Bruxelles, l'idée d'un travail.

Annexé à l'Académie des Beaux-Arts à partir de 1848, l'établissement cessa d'exister en 1862. Calamatta était alors retourné dans son pays. Il y mourut en 1869, directeur de l'école de Milan et fort justement regretté.

L'enseignement de la gravure, rayé du programme de

l'Académie, c'était en résumé l'abandon officiel du procédé. On graverait encore, sans doute, mais on ne formerait plus de nouveaux graveurs en dehors de l'Académie d'Anvers, où le cours languissait.

Pourtant, dès l'année 1859, le ministre avait saisi l'Académie de Belgique d'un plan ayant pour objet de procurer à la gravure le moyen de s'utiliser au profit de travaux dignes de son importance. Le ministre exprimait l'intention d'affecter à l'encouragement de la gravure une partie plus considérable des ressources du budget des Beaux-Arts.

L'Académie ne se fit pas faute d'applaudir à ces bonnes dispositions. Elle tenait surtout à leur donner un caractère durable et, s'appuyant de l'exemple de la Chalcographie de France, également de la Chalcographie romaine, élabora le plan général que, chose assez curieuse, on a vu fonctionner depuis, avec plein succès, en Autriche, sous le nom de *Gesellschaft für Vervlielfältigende Kunst.*

Le plan conçu par la Classe des beaux-arts de l'Académie et qu'on trouve exposé dans une brochure de M. Alvin, était certainement des mieux tracés. L'État se faisait le promoteur d'un ensemble de publications ayant pour objet de répandre les principaux monuments de l'art belge dans les branches diverses.

Étant donné qu'il ne suffisait pas de créer des gravures, qu'il fallait trouver des éditeurs pour les répandre, l'exploitation des planches serait mise en adjudication publique, l'État se couvrait ainsi de ses frais.

Seulement le Gouvernement ayant changé, le projet rentra dans les cartons. La photographie s'emparait d'ailleurs du champ, et la gravure ne se présenta plus qu'à titre exceptionnel, par son prix même accessible seulement à quelques privilégiés.

Lorsque de loin en loin, par respect de la tradition, en quelque sorte, il était fait appel au burin, on en était réduit

à déplorer le délaissement d'une forme d'art susceptible de virtuosité autant que d'expression. Les graveurs belges, habitués à n'entreprendre leurs travaux que sur commande, perdirent quantité d'occasions d'aller au public, amplement désireux de les soutenir pourtant. Ils se laissaient oublier.

De là une pauvreté indéniable de notre fonds national de planches gravées. Seules les œuvres commandées par l'État pour être offertes en primes, aux souscripteurs des loteries aux expositions, l'ont alimenté d'estampes reproduisant des œuvres nationales. Encore sont-elles en petit nombre ; la Société royale d'encouragement des Beaux-Arts, à Anvers, est entrée dans la voie de commander la reproduction de peintures anciennes ou de tableaux n'ayant pas figuré au salon même qu'il s'agit de rappeler. Dans de telles conditions, quelle que soit la valeur de l'estampe, son attrait pour la masse du public, sa raison d'être même, se trouvent diminués.

La gravure en Belgique, cessant de répondre à un besoin, s'est donc effacée, ce qui d'ailleurs n'a pas empêché des hommes de grand mérite de concourir à son relief. Mais travaillant sans objet, leur œuvre même est disparate. Ils ne songent pas à se créer un genre. Ce n'est pas sans surprise non plus que parfois on rencontre leur nom associé à des travaux absolument indifférents au pays ; le hasard de la commande en a décidé.

La circonstance, du reste, n'a rien que d'honorable pour notre pays de voir les éditeurs français, anglais, allemands ou américains utiliser le talent de nos nationaux. Les éditeurs Goupil et Dusacq, de Paris ; Vertu et Gambart, de Londres ; Knoodler, de New-York, ont publié diverses planches de Franck, de Demannez, de Biot ou de Desvachez. Franck a gravé le *Prisonnier,* de Gérôme, le portrait de l'empereur Alexandre II de Russie ; Biot, le portrait de l'empereur François-Joseph d'Autriche d'après Van An-

geli; la plupart de nos maîtres ont travaillé pour l'*Art Journal,* de Londres.

Ajoutons-le, car la chose importe, des planches telles que la *Tentation,* de Bal, d'après Gallait; *Paul et Virginie,* de Franck, d'après Van Lerius; la *Chasse au rat,* de J.-B. Meunier, d'après Madou; la *Galatée,* de Biot, d'après Raphaël, la *Veuve,* de Demannez, d'après Willems; l'*Aveugle,* de J.-B. Michiels, d'après Dykmans, sont des morceaux dignes de supporter la comparaison avec les meilleures productions similaires.

Elles restèrent sans lendemain.

Les circonstances d'ailleurs ont peu favorisé en Belgique l'essor de la gravure. Préoccupés de rechercher la forme plus que l'effet, les maîtres du burin trouvaient des occasions sans cesse plus rares d'utiliser leur talent où il s'agissait d'aborder la reproduction de quelque œuvre picturale. Peu préparés à varier leur style, beaucoup de pages attrayantes les laissaient indifférents, leur échappaient en quelque sorte. Ils ont fait par là un tort considérable à notre école même, dont les représentants étaient en droit de compter sur eux pour étendre leur renom.

Des productions de très grande importance sollicitaient le burin, que n'auraient pu aborder nos graveurs, inflexiblement liés aux procédés classiques. La survivance de la gravure n'est possible que par sa libération des formules despotiques, imposées au temps où David régnait en maître et où Desnoyers régissait le domaine de la gravure.

Depuis, les meilleurs graveurs se sont affranchis d'une taille rigoureusement méthodique. J.-B. Meunier a su faire preuve, dans sa reproduction de la *Chasse au rat,* de *l'Arquebusier,* de Madou, d'un remarquable souci de la variété, et les belles planches auxquelles il attache son nom rendent plus amer le regret qu'un artiste de pareille trempe soit mort sans avoir présidé aux destinées de l'École de gravure. Du moins a-t-il laissé un fils, M. Henri Meu-

nier, en qui déjà la Belgique compte un digne représentant du nom qu'il porte, et, chose bizarre, presque un graveur d'instinct.

M. Aug. Danse, l'unique survivant des élèves de Calamatta, ne s'est davantage lié aveuglément aux formules du maître. Tous les genres se confondent dans son œuvre déjà singulièrement riche, comme tous les procédés s'y mêlent. M. Danse, longtemps professeur à Mons, a fait école.

L'abîme jadis creusé entre la pratique du burin et celle de l'eau-forte se comble de plus en plus. Nous en avons la preuve par M. Lenain, dont les vastes estampes d'après Rubens rendent avec une virtuosité remarquable l'effet lumineux des originaux. D'autres planches du même artiste, et particulièrement la reproduction d'une toile d'Albert de Vriendt : *Le pape Léon X considérant le portrait de Luther*, trahissent des préoccupations d'effet obtenues par un travail indépendant des formules consacrées et que suivent actuellement quelques nouveaux venus, MM. van Holsbeck et van Haelen.

MM. F. Lauwers et G. Vander Veken, d'Anvers, anciens lauréats de Rome, comme M. Lenain, continuent de lutter vaillamment pour l'honneur du vieux drapeau. Issus de l'atelier anversois, ils ont attaché leur nom à des planches inspirées des maîtres locaux. M. Lauwers est l'auteur d'une planche remarquable du *Repas de famille*, de Jordaens, et de la *Communion de saint François*, de Rubens, deux chefs-d'œuvre du Musée d'Anvers. A Florence, il grava l'*Entrée d'Henri IV à Paris*, une des créations maîtresses de Rubens, appartenant à la galerie Pitti. M. Vander Veken a signé des planches brillantes, dans lesquelles l'eau-forte vient utilement tempérer la rigueur du burin. Un grand portrait de M. Beernaert, ministre d'État, est d'un faire précis, suffisamment libre néanmoins pour caractériser la personnalité du graveur.

S'il peut être avantageux au progrès de la gravure de traduction d'approprier à son usage quelques-uns des procédés de l'eau-forte, c'est, en revanche, une méprise de substituer la photographie à l'opération du burin, comme l'a tenté M. Copman, de Bruges, lauréat du concours de Rome en 1861.

Certains portraits de cet artiste, dessinés d'après nature, à la manière des graveurs, ont été ensuite reproduits par les procédés héliographiques. A certains égards l'idée est ingénieuse; son application, toutefois, ne peut satisfaire qu'où le dessin, librement traité, ne s'alourdit point par la photographie.

C'est le cas pour certains portraits de maîtres anciens reproduits en facsimilé ; seulement il n'y a plus là de gravure, et les suffrages des connaisseurs iront toujours de préférence à l'eau-forte, où s'exprime dans sa plénitude un tempérament.

Moins soucieux de la correction que le graveur au burin, l'aquafortiste, en revanche, parle une langue qui lui est propre. Les moyens employés, le but poursuivi, le résultat obtenu varient du tout au tout. L'histoire connaît d'admirables burinistes qui furent de médiocres aquafortistes ; la gravure pour ceux-là demeure une interprétation, bien plus qu'une création, c'est d'ailleurs son côté vulnérable. Autant le burin exige de précision, autant l'eau-forte entend se libérer de la contrainte. Elle sera donc le moyen d'expression du coloriste et, depuis Rembrandt, trouve parmi les peintres ses élus.

Si Rubens, qui connut l'eau-forte, ne paraît pas s'être adonné à sa pratique, Van Dyck, Jordaens, Teniers, le premier surtout, ont laissé des estampes où se traduit avec éloquence leur tempérament. Totalement délaissée ensuite, dans nos provinces, l'eau-forte ne reprit un nouvel essor qu'au XIX[e] siècle, sous l'empire du mouvement romantique. Plus soucieux de l'effet que de la ligne, les peintres

contribuèrent alors à mettre en faveur les devanciers dont la tendance s'adapte à leur idéal, c'est la manifestation du phénomène de la rétrospectivité. L'Espagne, par Goya, vit renaître l'admiration pour Velasquez, comme Fortuny, de son côté, fit revivre Goya.

Où il s'agissait d'eau-forte, le type suprême devenait Rembrandt, encore que dans notre pays la masse connaît à peine mieux que de nom ce merveilleux représentant de l'art.

La tradition, style épanoui, les souvenirs rubéniens dont prétendit s'inspirer le romantisme, ne favorisèrent que faiblement l'eau-forte, art d'improvisation s'il en fut. En thèse générale, on n'est pas aquafortiste par tempérament. La première phase de l'eau-forte en Belgique, illustrée par des maîtres en renom, pourtant, ne sortit pas d'une moyenne assez veule.

A noter, d'autre part, que, préoccupés de procédé plus que de l'effet, les représentants initiaux de l'eau-forte en Belgique n'y trouvèrent que des occasions assez anodines de s'affirmer, après avoir, chose bizarre, à l'exemple d'Eugène Delacroix, cherché dans la lithographie des moyens d'effets puissants.

Il peut donc se faire qu'un peintre classique à l'extrême, élève de Lens, et le maître de Navez, de Madou aussi, P.-I.-C. François, mort nonagénaire en 1891, fut des premiers parmi les Belges du XIXe siècle à se servir de l'eau-forte. Il avait parcouru l'Allemagne et l'Italie ; il retraçait les souvenirs de ses voyages, non sans style. Il a laissé aussi des vues de Bruxelles.

Eugène Verboeckhoven fut un aquafortiste fécond et entendu. Abordant tous les genres, il illustra les *Fables* de La Fontaine et les *Scènes populaires* d'Henri Monnier, son ami, comme graveur ; il n'abdiqua point, sans doute, la précision qui caractérise ses peintures et les fit rechercher encore de bien des amateurs. Sa préoccupation du détail

le sert du reste fort bien dans la traduction des motifs dont il s'inspire. La remarquable figure de lion que nous mettons sous les yeux du lecteur, caractérise à merveille et son adresse et sa rare entente de la forme.

On sait que le fameux animalier s'était plaint, dans la ménagerie où il étudiait, d'être gêné par les barreaux de la cage des fauves ; le dompteur, le célèbre Martin, leva la difficulté en offrant à l'artiste de le mettre directement face à face avec le roi des animaux, ce qui fut accepté. Verboeckhoven put donc dessiner le lion dans sa cage même. Le trait d'audace mérite de survivre.

C'était du reste un brave. Il fut un des héros de 1830 et figure même, comme tel, parmi les personnages que Wappers rassemble à l'avant-plan du vaste épisode des *Journées de Septembre*, au Musée de Bruxelles.

Louis Gallait, dont le maître fut Hennequin, créa d'abondantes eaux-fortes, et a, pour sa part, laissé quelques planches, dont le *Tasse en prison,* d'après l'œuvre qui, en 1836, jeta les bases de sa renommée. Nous avons, cette fois, une eau-forte de facture libre et d'effet coloré, comme le comporte le genre.

Aussi bien, était-ce parmi les romantiques que se recrutaient les fervents de l'eau-forte. Et comme Anvers était, dans notre pays, le centre du romantisme, Anvers aussi voyait surgir les principaux échantillons du procédé.

Ferdinand de Braekeleer, ses élèves Henri Leys, de Block, les frères Dillens, les frères Linnig, Alex. Lion, Henri Schaefels, Corneille Seghers, Jean Stobbaerts, pour ne citer que les principaux, manièrent la pointe avec désinvolture et non sans succès.

A vrai dire, sauf dans un petit nombre de cas, leurs planches étaient sans destination précise. Simples improvisations, elles avaient la prestesse, la légèreté requise, et l'artiste, libre d'y revenir à son gré, en multipliait les « états » dans sa recherche des effets.

Certaines revues, celle notamment intitulée *de Noordstar*, eurent des illustrations exclusivement traitées à l'eau-forte. A cette occasion, Eug. de Block créa sa fameuse composition : *Wat eene moeder lijden kan* (Ce qu'une mère peut souffrir), tirée du roman de Conscience.

On sait le succès retentissant de cette peinture, non seulement en Belgique, mais à Paris, où elle se rattachait au courant humanitaire que Tassaert et d'autres illustraient de leur pinceau.

L'histoire d'Anvers, de Mertens et Torfs *(Geschiedenis van Antwerpen)*, 1846-1853, fut illustrée de remarquables eaux-fortes de Jos. Linnig, Van Beeth, etc., donnant des aspects de la ville ancienne, planches d'intérêt considérable, plus tard réunies en un volume sous le titre : *Album de la ville d'Anvers.*

La carrière d'aquafortiste de Leys se juxtaposa aux phases de sa carrière de peintre. Les productions gravées du maître, peu nombreuses, reflètent néanmoins ses préférences aux diverses périodes, sans d'ailleurs s'approprier à ses peintures.

Les eaux-fortes de Leys sont plutôt des curiosités ; produits fugitifs dont lui-même disait à Burty : « Ces travaux faits uniquement comme amusement pour moi, je les réservais à quelques amis dont la bienveillance pouvait en faire pardonner le manque d'expérience et n'y rechercher que ce qu'elles peuvent contenir d'intéressant ».

Au moment où il écrivait ces lignes, le peintre approchait du terme de sa carrière. Depuis vingt ans, il avait laissé chômer l'outil des graveurs. En y revenant, il y chercha autre chose sans retrouver du tout l'adresse et le charme de ses années de jeunesse. Deux ou trois planches créées à cette époque, notamment : *Intérieur flamand* [1],

---

[1] On trouvera dans le *Peintre graveur hollandais et flamand au XIXe siècle*, de Hippert et Linnig, une description complète des eaux-fortes de Leys.

sont parmi les meilleures productions de leur genre.

Leys n'est point un graveur habile ni surtout appuyé. La plupart de ses planches traduisent d'une manière libre des fragments de peintures devenues célèbres.

Leys eut parmi ses interprètes des maîtres aquafortistes fameux, parmi lesquels M. Léopold Flameng, de l'Institut, ancien élève de l'école de Bruxelles, si nous ne nous trompons, et Édouard Hamman (1822-1888), élève de De Keyser, bien connu pour sa peinture de *Vésale*. Il y a surtout le *Jacob van Liesvelt* de Van Reeth, déjà mentionné, et la *Cuisinière,* dont Bracquemont fit une magistrale eau-forte.

Ces dernières œuvres toutefois ont une autre portée que celle revêtue par l'eau-forte créée en quelque sorte pour l'intimité. Les œuvres de Leys sont de ce nombre. Leur auteur aimait à les voir « aux mains de ceux qui aiment les arts et s'y connaissent ». Elles intéressent surtout par le nom de leur créateur.

L'eau-forte, longtemps ne se produisait qu'à titre de hors-d'œuvre. Elle n'aspirait pas à franchir le cercle des intimes : on eût dit que le grand jour des expositions lui fit outrage. Ce n'était pas chez les marchands qu'un amateur pouvait songer à enrichir ses portefeuilles, pas plus au reste que chez les imprimeurs.

L'aquafortiste soucieux de ses effets, procède lui-même à l'impression; il scrute les effets d'une main experte, les modifie ou les ramène; c'est dans les mystères du laboratoire que se cueillent les épreuves de choix. La pièce « des cent florins », de Rembrandt, a sûrement été enfantée dans les plus secrètes dépendances de l'atelier, et la rareté des épreuves de premier choix dit assez les précautions qui environnèrent sa naissance.

En 1850, exactement, une nouvelle ère débute en Belgique pour l'eau-forte. En cette année avait lieu, à Bruxelles, une manifestation artistique imposante : « la

fête dite du 5 janvier ». Due à l'initiative d'un homme de goût, M. Léon Gauchez, cette fête avait réuni au théâtre de la Monnaie, l'élite des peintres belges. Plusieurs, à cette occasion, créèrent des œuvres importantes mises en loterie. Plusieurs également concoururent à perpétuer le souvenir de la fête par un recueil d'eaux-fortes, non point improvisées, mais retraçant leurs propres tableaux. Ce fut l'occasion de l' « Album de la fête artistique du 5 janvier ». On y rencontre jusqu'à deux eaux-fortes de Gallait, dont le fameux *Archet brisé;* le *Chien du prisonnier,* de Joseph Stevens; *Erasme et Holbein,* de Joseph Lies; le *Crépuscule,* d'Alfred de Knyff; le *Prêche huguenot,* d'Édouard Hamman; le *Simoun,* de Portaels; des productions de Harpignies, d'Achard, de Mme Oconnell, de Lauters, de Robbe, de Kuyttenbrouwer, de Fourmois. Il s'agit, on le voit, d'un témoignage précieux à tous les titres.

Malheureusement, diverses causes nuisirent à son succès. L'uniformité de format et l'uniformité de tirage d'abord. Le procédé de l'eau-forte ne s'accommode point de cette régularité d'intention. On ne grave pas en masse. « Enfant de la Bohême, elle n'a jamais connu de lois », ce qui ne veut pas dire que sa force soit dans son irrégularité. Dans le cas présent, le fait, pour des peintres, de reproduire leurs œuvres par l'eau-forte, enlevait à celle-ci la spontanéité requise; ce n'est donc pas dans ces pages qu'il faut chercher les meilleures productions des créateurs de l'Album. Elles sont intéressantes, rien de plus.

Mme Oconnell, Allemande de naissance, Belge par son mariage, eut, à Bruxelles comme à Paris, des succès aujourd'hui oubliés. Elle mania l'eau-forte avec un talent virile et mérita même une étude de Philippe Burty. Sa manière d'opérer, non seulement adroite, mais de grand effet, s'affirme en des gravures qui, peut-être plus que ses œuvres peintes, sauveront son nom de l'oubli. Elle eut à Paris, sous l'Empire, une vogue considérable. Son atelier

était alors le lieu de rendez-vous des personnalités du monde politique et littéraire. Parmi ses modèles, comptèrent Morny, Arsène Houssaye, Gérôme, Rachel.

On se souvient de cette période de notre art national, où tout un groupe de Belges, Parisiens d'adoption, créait un courant remarquable dans la brillante capitale française.

Il y avait là, indépendamment de Florent Willems, les des deux Stevens — les trois en y comprenant Arthur, marchand et critique à ses heures — Edouard Hamman, Ch. Verlat, Jules Pécher, Alfred de Knyff, les deux de Cock, les deux Boehm, E. Van Marcke, Papelen, sans parler de bien d'autres. Incontestablement, l'école belge leur dut un puissant relief. Dans le groupe en question figurait encore Martin Kuyttenbrouwer, plus connu comme « Martinus », nom dont il signa les planches fort remarquables des *Ardennes* de Victor Joly. Il y a là jusqu'à trente vastes planches, dont plusieurs méritent de compter parmi les plus remarquables de leur genre, créées en Belgique.

Charles Verlat, dont la virtuosité confinait au prodige, a signé des eaux-fortes — figures, animaux — d'agencement remarquable, mais déparées par une précision de ligne confinant à la dureté. Le procédé était d'ailleurs spécial; la roulette, la pierre ponce y interviennent libéralement. Tout en rendant hommage à la maîtrise de semblables morceaux, on peut en préférer d'autres où le sentiment de la réalité se revêt de l'harmonie qui, dans les arts, ne laisse jamais d'avoir raison des subtilités de la facture. Sous ce rapport, la première place appartient, sans conteste possible, aux productions d'Henri de Braekeleer et de Jean Stobbaerts.

Figurant, comme peintres, au premier rang de l'école belge, ils conservent à l'eau-forte le charme et l'impression de leurs toiles, toutes d'intimité et, à défaut du

prestige des nuances, le sentiment juste de l'effet, rehaussant le choix le plus heureux des motifs.

Consciencieux dans l'eau-forte comme dans sa peinture, Henri de Braekeleer excelle à en faire jaillir l'expression et, par les moyens les plus probes, arrive à l'effet.

Figures, intérieurs, coins de villes, paysages, tout cela, pour Henri de Braekeleer, devient le prétexte de petites pages exquises, moins par l'habileté du faire que par la surprenante justesse d'effet et le choix délicat de la donnée.

Dans la période ultime de sa carrière, le jeune artiste s'applique à traduire la puissance lumineuse par un travail grignotté assez curieux à suivre, mais, en fait, ne constituant pas un progrès. Il semble que sa veine soit épuisée.

M. Stobbaerts, dans la quinzaine d'eaux-fortes composant son œuvre, garde tout le moelleux de son pinceau. Non moins que de Braekeleer, c'est parmi les coloristes qu'il revendique sa place.

Un temps viendra — peut-être est venu — où nos contemporains dans leur rôle d'aquafortistes auront, auprès des amateurs, la réputation qu'avaient leurs ancêtres. Nous ne voyons pas, en réalité, que les estampes de beaucoup d'entre eux le cèdent aux analogues des maîtres coloristes du XVII[e] siècle. La preuve n'est du reste point à faire, qu'en déposant le pinceau pour saisir la pointe, l'artiste ne renonce à aucun de ses moyens d'expression. Un portefeuille d'épreuves originales et choisies constitue au point de vue de la caractéristique d'un maître un pur régal. C'est en plus un musée en raccourci, et nous n'hésitons pas à croire qu'ainsi l'envisagent les vrais amateurs. Ajoutons que le prix des eaux-fortes de peintres estimés atteint des proportions qui eussent bien étonné nos pères. C'est peu qu'un prix de « cent florins » au regard de ce qu'obtiennent dans les ventes publiques les épreuves d'un Whistler ou d'un Méryon.

Une série de vingt-quatre paysages, gravés à l'eau-forte par M. Lamorinière vers 1865, figure dès à présent au nombre des raretés iconographiques.

Une des manifestations les plus importantes, les plus fécondes aussi, de l'eau-forte belge, fut la publication, en 1861, des *Légendes flamandes*, de Charles de Coster, accompagnée de planches d'Adolphe Dillens, d'Otto von Thoren, ancien officier autrichien alors fixé en Belgique, d'Edmond de Schampheleer, de Charles de Groux, de Camille Van Camp; l'édition obtint un grand succès. On n'acheta point le livre pour les eaux-fortes; celles-ci, toutefois, conçues dans l'esprit même du texte, ajoutèrent à sa saveur.

Bientôt vint la *Légende d'Uilenspiegel* où, cette fois, collaborèrent, avec les maîtres précités, Félicien Rops, Hippolyte Boulenger, d'autres encore. La part de Boulenger se réduit à quatre planches, deux sujets de figures, un paysage, une marine. Bien que d'adresse remarquable, les morceaux n'accusent que partiellement la haute signification artistique de leur auteur. De Groux, non plus, ne se signale avec une haute autorité. Félicien Rops, en revanche, donna au roman de de Coster des morceaux de portée supérieure.

Sans précisément débuter comme aquafortiste, Rops préludait à sa grande réputation. Humoriste brillant, avec toutes les qualités d'un artiste de race, Rops appartient plutôt à la classe des amateurs. Homme d'éducation et de fortune indépendante, il put donner un libre cours à sa fantaisie, en des pages recherchées, par les collectionneurs de marque, comme par les cabinets d'estampes et dont les épreuves de choix atteignent des prix élevés, encore qu'elles soient faites plutôt pour l'intimité.

Par leur sujet, quantité de ces pièces, en effet, ne pourraient affronter le grand jour de la publicité, chose infiniment regrettable, leur auteur y ayant déployé une science

de l'eau-forte parfois surprenante et, à tout prendre, une correction de la forme tenant de la maîtrise.

Une œuvre complète de Rops, en épreuves originales, serait impossible à réunir aujourd'hui : nous disons en épreuves originales, car nombre de pièces, où figure la signature autographe du maître, sont des truquages plus ou moins habiles.

En 1875, s'était constituée, à Bruxelles, la « Société internationale des Aquafortistes ». Sous l'auguste patronage de S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre, aquafortiste émérite, et la présidence effective de Rops, elle obtint le concours des représentants les plus sérieux du procédé en Belgique, indépendamment de celui d'amateurs du grand monde. Le titre du recueil, gravé par Rops lui-même, était charmant. Il représentait l'eau-forte comme une chimère aux griffes acérées avec la devise : *Unguibus et morsu vives!*

L'appel de la Société fut entendu, et plus d'une des planches éditées par l' « Album » ou le « Cahier d'études », publié par ses soins, mérite les suffrages des connaisseurs.

Mieux qu'à titre de simple curiosité, l'on peut citer les eaux-fortes faites par sir John Savile Lumley, ministre d'Angleterre à Bruxelles. Le distingué diplomate traitait la figure en artiste, et le portrait qu'il nous a laissé du Révérend Drury, ministre anglican, est un morceau à la fois expressif et bien modelé. La Société internationale s'était d'ailleurs prémunie contre l'envahissement des non-valeurs. Sous ses auspices débutèrent dans l'eau-forte des amateurs arrivés bientôt à la maîtrise, tels notamment M. C. Storm de S'Gravesande, de réputation universelle.

A Rops même elle procurait l'occasion de s'affirmer avec une autorité nouvelle dans un genre où, jusqu'alors, il s'était moins exercé que dans la lithographie. Malheureusement, le départ pour Paris du chef méritant, en réalité le promoteur de l'œuvre, devait amener, à brève échéance, la

dispersion des hommes de bonne volonté et, chose plus grave, un arrêt dans la pratique d'une branche si bien en rapport avec les aptitudes de l'école de coloristes qu'est la nôtre.

Rappelons toutefois les noms de De Witte, de H. Marcette, de Tcharner, de Van der Hecht (Henri), de Jules Goethals, de Jacquelart, de Th. Hannon, de Th. Hippert, de Taelemans, de Ad. Demol, d'Eug. Smits, de Bonvoisin, de Lenain, de Constantin Meunier.

Rops créa pour l'Album quelques estampes magistrales, notamment une *Pallas* de grand style et tout un ensemble de croquis, comme la *Barque,* un de ses plus charmants travaux.

Sous des dehors frivoles, Rops est assurément un artiste de remarquable puissance, et si, à certains égards, il eut des devanciers dans tous les pays, aucun ne l'égale ni dans la science du dessin ni dans la remarquable entente de la composition. Pour lui, comme pour certains graveurs anglais du XVIIIe siècle adonnés surtout à la satire politique, l'eau-forte est un moyen d'expression de puissance exceptionnelle. Mais, à vrai dire, Rops possède une science du dessin que n'eut point Gillray et qu'on peut, à certains égards, comparer à celle de Du Maurier.

On connaît de lui un très remarquable portrait gravé par Ad. Delville, de Liége, auteur d'un ensemble de productions absolument dignes de compter parmi les portraits les plus intéressants d'après nature. Le musée de Liége possède de lui des œuvres à l'eau-forte qui, mieux connues, rangeraient leur auteur parmi les maîtres proclamés.

Clairsemés pourtant, les appréciateurs de l'eau-forte ne foisonnent pas en Belgique. S'il importe de créer des opérateurs habiles, il n'est guère moins essentiel de leur trouver des juges compétents, alors que précisément le procédé répugne à un tirage multiplié.

Quiconque a notion de cette chose infiniment délicate

qu'on nomme les « états » d'une estampe, saisit la portée de cette remarque. La morsure, peu profonde, ne s'accommode pas d'une impression banale, pouvant détruire du tout au tout l'effet d'une planche. Entre deux épreuves d'une même morsure, se suivant à court intervalle, la différence de l'opérateur.

Peut-être le tirage des épreuves trop uniformes contrariera-t-il le succès des publications de la Société internationale. Sa brève carrière fut néanmoins illustrée par des productions de valeur sérieuse, et l'on peut dire qu'elle contribua sous une forme non dépourvue de distinction à propager en Belgique le goût de l'eau-forte.

Depuis quelques années M. Ad. Siret, directeur du *Journal des Beaux-Arts,* poursuivait un but analogue. Un Album de dix planches, expressément commandées, était offert en prime aux abonnés. Plus tard la composition du recueil fit l'objet d'un concours. Des prix variant de cent à cinq cents francs étaient proposés aux auteurs des planches soumises à un jury d'artistes.

Les Albums du *Journal des Beaux-Arts* cessèrent en 1883, à la mort de M. Siret. Leur ensemble dénote le souci très réel d'y faire concourir les représentants les plus notoires de l'école belge. On y rencontre des planches signées Gallait, De Vriendt (Albert et Julien), Ch. De Groux, Félicien Rops, F. Stroobant, Théod. Gérard, W. Roelofs, amplement de quoi satisfaire les abonnés.

La tentative pourtant n'obtint qu'un succès d'estime. L'uniformité de tirage et de format, le souci peut-être de la publicité, furent cause de ce manque de relief. A les feuilleter aujourd'hui, ces albums sont d'intérêt considérable. L'on s'étonne du faible empressement de ceux qui s'y associèrent comme moyen de communication avec le public.

Mais l'eau-forte, nous l'avons dit, est une sensitive ; elle ne se produit dans la plénitude de ses ressources que libre

de toute contrainte êt vraiment dans l'intimité. Elle n'affronte pas les regards du grand public.

Entre les collaborateurs aux albums de Siret, se distinguaient deux artistes supérieurement taillés pour l'eau-forte. W. Linnig junior, décédé en 1890, et M. Léon Jacquelart, de Gérimont, dans le Luxembourg. Déjà nous avons signalé celui-ci parmi les collaborateurs de Rops.

W. Linnig chassait de race ; son père, ses oncles s'étaient distingués dans le procédé que lui-même pratiqua avec une rare maîtrise. Ses figures, sans briller par une haute correction du style, sont troussées avec esprit et d'expression remarquable, bien que parfois un peu soulignées. Mais Linnig était coloriste, et l'on peut dire que peu de Belges l'ont emporté sur lui dans l'entente de la mesure. Ses deux grandes vues de la *Démolition de la vieille enceinte d'Anvers* appartiennent aux plus brillantes manifestations de l'eau-forte dans nos provinces. On les connaît trop peu.

M. Léon Jacquelart, exclusivement paysagiste, a créé quelques planches de sérieux mérite. *Le Coup de vent, La Digue,* œuvres approfondies, sont faites pour classer leur auteur non seulement parmi les aquafortistes les plus habiles, mais les plus entendus dans l'art de tirer parti d'un motif pittoresque. On peut dire qu'en l'espèce c'est énorme.

Le peu de succès de la tentative de Rops et de ses collaborateurs n'arrêta point un groupe d'artistes anversois de s'organiser en vue d'une résurrection de l'eau-forte limitée à quarante, — nombre fatidique, — ils obtinrent l'enviable privilège, comme précédemment la Société internationale, de compter dans leurs rangs la Comtesse de Flandre.

Les membres s'engageaient à faire paraître annuellement vingt-quatre planches en quatre séries ; comme tous les autres sociétaires, la gracieuse princesse enrichit de ses travaux un recueil où ses œuvres tiennent une place

distinguée en excellente compagnie. Grandement conçues et puissamment réalisées, les planches de la royale aquafortiste ont un brillant d'effet obtenu cependant par des moyens d'une simplicité sans mélange. L'aquateinte, la roulette n'y interviennent qu'à titre exceptionnel, et leur crânerie n'accuse pas une main féminine.

Sympathiques au premier chef, les paysages de la Comtesse de Flandre intéressent par le choix remarquablement heureux des sites. La belle collection possédée par le Cabinet des Estampes permet de remonter à la source et de suivre le développement d'un talent où se combinent et se pénètrent d'une manière fort curieuse les influences natives et celles du milieu indigène. D'une part, la préoccupation de l'effet se fait plus puissante, on pourrait presque dire que celle du « sujet » diminue. Les vues de nos Ardennes, rapprochées des ensembles décoratifs recueillis sur les bords du Rhin, accusent assez nettement l'évolution. Les *Vues de Bouillon,* les *Sites hollandais* contrastent par leur simplicité avec les planches du type romantique appartenant à l'œuvre déjà fort riche de la princesse. Plus de soixante-cinq planches sont, à l'heure actuelle, issues de son burin, On peut citer parmi les meilleures : *La Porte de Zug* (Suisse) ; *L'Escalier dans le rocher, à Sigmaringen ; Le Vieux château de Sigmaringen avant l'incendie de 1893.*

Le groupe anversois tint à honneur de mériter le patronage de Sa Royale associée. On vit reparaître Verlat et Lamorinière à côté de nouveaux venus dont plusieurs, comme Théodore Verstaeten, Pierre Verhaert et Charles Mertens, s'improvisaient dans un genre où leur inexpérience même semblait montrer à de plus habiles le prix de la simplicité.

MM. Alfr. Elsen et Henry Rul, sans se départir de leurs qualités de style, visaient au clair obscur, tandis que d'autres, comme M. Guiette, s'éprenaient du procédé au

point d'en faire l'interprète de tout un ensemble d'impressions livrées en masse aux collectionneurs.

Quand, après une carrière de dix ans, l'Association des aquafortistes d'Anvers cessa d'exister, elle pouvait enregistrer d'honorables succès et presque des victoires : médailles d'honneur à Vienne, à Amsterdam et à Barcelone! L'ensemble de ses publications accuse non seulement beaucoup de virtuosité, mais une note d'art très flamande.

En revanche, le tirage, fait de manière trop appuyée, ne donne pas à beaucoup de planches le bénéfice de leur spontanéité.

Dès l'année 1887, Bruxelles avait jeté les bases de la Société d'aquafortistes belges. Recrutés dans les milieux artistiques et mondains, mettant à profit l'expérience de ses devancières, la nouvelle association ne devait pas tarder à grouper sous son frontispice au lion, les forces éparses de l'eau-forte en Belgique.

Tandis que d'une part allaient à elle un certain nombre de vétérans de l'eau-forte, par son intermédiaire allaient se révéler des talents jeunes, pour qui le procédé deviendrait un moyen d'expression libre et coloré.

Au surplus, l'évolution de l'art en Belgique favorisait cette tendance. L'eau-forte réclame une spontanéité d'opération, un souci d'effet dont l'absence ne se rachète pas sans peine chez les maîtres non coloristes.

Sans du tout imposer un système, la Société des aquafortistes a tenu compte, dans une mesure assez large, de l'initiative de ses associés. Exceller dans un art de si délicate subtilité ne saurait être le privilège que de quelques élus. Les Whishler, les Seymour Haden, les Zorn, les Klinger, les Meryon ne connaissent ou n'ont connu que peu de rivaux. Il importait de diriger l'attention du public belge vers les ressources de l'eau-forte; la Société bruxelloise s'est donné cette tâche; elle la poursuit avec succès.

Sa remarquable exposition de 1894 est encore présente au souvenir de tous. Chez elle encore nous constatons l'heureuse intervention de la Comtesse de Flandre.

Une association d'aquafortistes ayant pour but essentiel de favoriser l'éclosion d'œuvres originales, il n'importe pas moins de former des juges éclairés. Au cours d'une existence de bientôt vingt ans, la Société des aquafortistes a fort heureusement concouru à la solution de ce problème.

Visant à la qualité des œuvres plutôt qu'à leur vaste diffusion, elle s'attache à n'ouvrir ses recueils qu'aux seules productions originales et en réserve l'honneur à celles admises par un jury compétent. Ajoutons que le tirage est assez spécial pour ne pas nuire à une variété qu'exige une publication de portée exclusivement artistique, où la monotonie guette incessamment les collaborateurs.

Parmi les planches que la Société a concouru à mettre en lumière, figurent des œuvres signées de noms marquants parmi les maîtres belges. Et ce n'est pas un des moindres attraits de la collection que la manière dont s'y affirme la personnalité des auteurs. L'histoire de l'art national y puisera des informations précieuses sur le tempérament de nombre d'artistes, pour qui l'eau-forte fut un hors-d'œuvre, sans doute, mais une éloquente expression d'individualité.

Les peintres, a-t-on pu dire, ne font de l'eau-forte que dans leurs bons jours. La chose apparaît comme très évidente, jugée par quantité de spécimens que nous avons sous les yeux.

Et l'étranger même en a jugé ainsi, car plus d'une œuvre de nos maîtres a obtenu la faveur de voir de fugitifs produits de son talent d'aquafortiste recueillis par les collections les plus importantes de l'Europe.

Sans parler de Rops, dont les moindres croquis sont devenus l'objet de la convoitise d'amateurs illustres, voici les Cabinets des Estampes de Londres, de Berlin, de Dresde, de Vienne, ouvrant leurs portefeuilles aux gravures

de Baertsoen, de Heins, de Ch. Bernier, de W. Finch, de James Ensor, de F. Khnopff, d'Armand Rassenfosse, de Victor Mignot, d'E. Laermans, de Charles Michel, de Théo. Van Rysselberghe, de Frans Hens, de Titz, d'Henri Cassiers, de Maurice Romberg, de Franz Charlet, de F. Maréchal.

Et puisque nous parlons de F. Maréchal, actuellement pensionnaire de la Fondation d'Archis, à Rome, c'est le moment de diriger l'attention des connaisseurs vers les admirables eaux-fortes où le jeune Liégeois retrace en maître un ensemble de sites d'Italie.

Sans doute M. Maréchal n'avait pas attendu de franchir les Alpes pour s'affirmer un des meilleurs représentants de l'eau-forte. On connaît de lui des vues de Liége que n'eût point désavouées Meryon. Ses sites d'Italie, de ligne plus sobre, sont faits pour rallier les suffrages des juges les plus sévères. Ruskin eût fait ses délices de ces pages où tant de style se joint à une si hautaine conception de ce que l'on pourrait appeler la mesure dans l'effet.

Rarement, trop rarement aperçues chez nous, reléguées aux arrière-plans dans les expositions générales, les délicates productions de l'eau-forte demeurent en quelque sorte ignorées du public. Il importerait que la Société bruxelloise se fît la promotrice d'expositions spéciales à l'instar des aquarellistes, des pastellistes, des photographes amateurs. Nous n'hésitons pas un instant à croire qu'il y aurait là le point de départ d'un effort essentiellement profitable au renom de notre école.

Une des plus récentes manifestations de l'eau-forte est la gravure en couleur, pratiquée avec grand succès par M. Léon Bartholomé, de Bruxelles. Certaines reproductions de peintures de M. Gilsoul sont de nature à conquérir à ce genre de travaux les suffrages des plus exigeants.

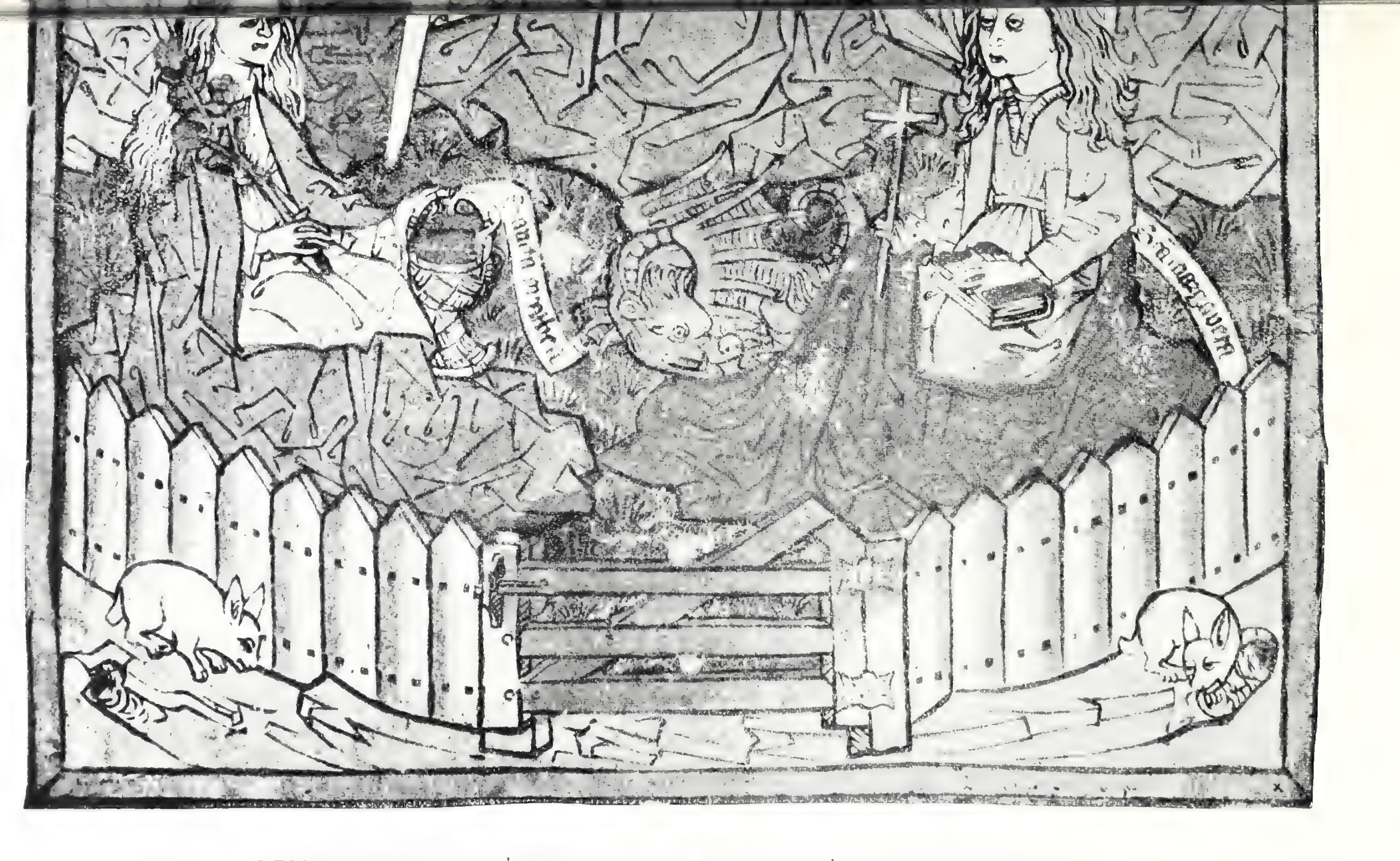
Au total, nous persistons à croire que le rôle de la gravure en Belgique n'est point épuisé, nonobstant la con-

currence de la photographie. L'autre jour à peine, motivant le choix des traits pour les illustrations de son *Répertoire des peintures du Moyen Age et de la Renaissance,* le savant archéologue Salomon Reinach n'hésitait pas à écrire : « Le dessin est une transcription, une traduction ; la photographie sous quelque aspect qu'elle se présente est un texte à déchiffrer ».

Quoi de plus vrai? Avoir laissé successivement disparaître et la gravure sur bois, et la gravure au burin, et la lithographie, en les proclamant inutiles, est pour l'art un appauvrissement dont, sans nul doute, l'avenir demandera compte à notre pays.

Mais quelles que soient, à cet égard, les responsabilités, l'avenir nous semble riche en présages, et si quelque amertume se mêle à notre texte, les planches qui l'accompagnent sont assurément de nature à relever les courages.


Sancta katherina
Sca barbara



REPRODUCTION DE L'ESTAMPE DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-GALL

(Les dimensions sont celles de la pièce.)

L'Estampe de 1418 et la validité de sa date

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* [Classe des beaux-arts], nº 1, janvier 1903, pp. 93-139.)

Ce travail fait revivre une question déjà ancienne et en apparence épuisée. Depuis trente ans, bientôt, environnée d'un dédaigneux silence, on la voit surgir, de loin en loin, d'une manière incidente, pour être aussitôt écartée comme indigne d'un examen ultérieur.

Si nous la reprenons aujourd'hui, c'est non seulement parce que ses diverses faces n'ont pas été considérées à la lumière d'un ensemble de faits inconnus à nos devanciers, mais que, en outre, il y a lieu de faire justice d'assertions produites avec une légèreté d'autant plus déconcertante qu'elles le furent par des savants d'une autorité établie.

Laisser se perpétuer des erreurs de rectification possible et nécessaire, équivaut à s'en faire le complice.

Si peu qu'on s'intéresse à la matière, encore ne saurait-on voir avec indifférence signaler comme entaché de soupçon, pour ne pas dire de fraude, un document admis à prendre place parmi les trésors de notre collection nationale, comme ignorants ou naïfs ceux qui croient pouvoir l'entourer de vénération.

Si le temps a contribué, pour une part considérable, à

faire accueillir cette conception des choses, il a, en revanche, accumulé les témoignages en faveur de la thèse contraire. Notre travail a pour objet d'en faire l'exposé.

Il peut nous en coûter de faire ressortir la médiocre portée de certaines théories émises au cours de polémiques dont notre étude ne saurait faire abstraction. Elles appartiennent au débat; les en écarter serait impossible. On peut, en quelque mesure, compter sur leur faiblesse pour former la conviction des non-prévenus.

* * *

Il y aura soixante ans bientôt, le 7 mai 1845, le B[on] de Reiffenberg, conservateur en chef de la Bibliothèque royale, faisait à l'Académie une communication destinée à devenir le point de départ d'ardentes controverses ([1]). Il venait, peu de mois auparavant, d'acquérir pour le dépôt de l'État une estampe à laquelle son millésime de 1418 assignait, et assigne toujours, la priorité sur l'ensemble des œuvres similaires.

« Jusqu'au XV[e] siècle, dit le C[te] Léon de Laborde ([2]), le monde ignora ce que c'était de reproduire par l'impression la gravure en relief ou en creux que les artistes exécutèrent de tout temps. »

Aujourd'hui l'affirmation paraît quelque peu absolue. Divers cabinets d'estampes possèdent des impressions qu'il est permis, en toute confiance, d'admettre comme ayant vu le jour au XIV[e] siècle, et, tout récemment encore, M. Henri Bouchot, dans un livre spécial, consacré à cet objet ([3]), faisait connaître un xylographe, certaine-

---

([1]) La plus ancienne gravure connue avec une date. (*Nouveaux Mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles,* t. XIX.)

([2]) La plus ancienne gravure, etc. (*L'Artiste.* Paris, 1839, t. IV, p. 113.)

([3]) *Un ancêtre de la gravure sur bois.* Paris, 1902, 1 vol. in-4°.

ment destiné à l'impression, qu'avec une quasi-certitude le savant conservateur du Cabinet de Paris a pu dater de 1370.

L'estampe de la Bibliothèque royale, gravée sur bois et imprimée à la détrempe, sur papier, mesure en hauteur 385 millimètres, en largeur 250 millimètres. Elle représente *La Vierge et l'enfant Jésus entourés de quatre saintes,* sujet fréquemment rencontré dans les œuvres picturales du XVe siècle.

Au centre d'un enclos palissadé, la Vierge est assise. Elle est couronnée et nimbée, et tient sur ses genoux l'enfant Jésus. A ses côtés s'élèvent deux arbres, aux troncs grêles, à la cime débordante, offrant une vague ressemblance avec des palmiers. L'enfant Jésus, entièrement nu, se penche vers sainte Catherine, placée à sa droite, le front ceint de la couronne, et appuyée sur le glaive. Il lui tend l'anneau nuptial.

A la gauche de la Vierge, et sur le même plan, sainte Barbe, assise, tenant devant elle la tour symbolique. Tout en avant, à droite, sainte Dorothée avec sa corbeille fleurie; à gauche, sainte Marguerite. Celle-ci tient une croix. Près d'elle est couché le dragon dont elle triompha. Les saintes sont nimbées. Leur nom se lit en lettres gothiques sur un phylactère, ondulant à côté de chacune d'elles.

A la partie supérieure de l'image, trois anges, aux ailes déployées, émergent d'une ligne de nébules, les mains chargées de couronnes de fleurs. Entre eux et la sainte assemblée voltigent deux colombes; une troisième se voit sur la palissade, au niveau de l'épaule de sainte Catherine.

L'enclos est fermé par une barrière dont la traverse supérieure, seule visible dans notre épreuve, porte le millésime de MCCCCXVIII, tracé en caractères gothiques.

A l'extérieur de la palissade, à la gauche de la pièce,

est couché un lapin. L'angle correspondant manque, avec tout le bas. Les traces d'un coloriage grossier se relèvent en divers endroits, particulièrement sur les robes de sainte Catherine et de sainte Barbe. Un double filet encadre le tout.

Le mémoire du Bon de Reiffenberg expose ainsi les circonstances de la trouvaille. « Il y a environ huit mois, on allait briser à Malines un vieux coffre de rebut, sorti des archives et dont on avait extrait des papiers moisis. Ce coffre était devenu la propriété d'un ignorant cabaretier (1). Dans l'intérieur du couvercle était collée une image à peine visible. Par bonheur, il se trouvait là un curieux (2), qui en détacha les fragments, les réunit ensuite avec adresse et comprit, à l'inspection de la date de 1418, qui y est clairement exprimée, que cette feuille pouvait intéresser l'histoire de l'art. »

L'estampe porte les traces visibles de la double opération relatée ci-dessus, en même temps que de nombreuses piqûres de vers attestent son long voisinage avec le bois du coffre, durant plusieurs siècles son tutélaire abri. Le document, tout mutilé qu'il soit, conserve néanmoins une valeur inestimable et l'on peut dire, sans trop s'aventurer, qu'au prix de 500 francs sa conquête était de celles dont pouvait, à bon droit, se féliciter de Reiffenberg et, avec lui, la nation.

Tel ne fut point l'avis de tout le monde. « Comme il arrive presque toujours, dit de Reiffenberg, il y eut des personnes qui firent semblant de croire que ces 500 francs si audacieusement dépensés allaient causer la ruine infaillible de l'État. D'autres, se réservant le rôle de sagacité, crièrent à la mystification; on peut même nommer des hommes instruits qui se perdirent en beaux raisonnements

(1) « Il se nomme Ryckbos. »
(2) M.-J.-F. de Noter, peintre et architecte (1787-1855).

pour démontrer l'impossibilité de la trouvaille de Malines. Malheureusement, ces messieurs n'avaient oublié qu'une bagatelle... c'était de *voir* l'objet en discussion. »

Un particulier, en effet ([1]), s'était adressé à un grand journal belge pour dire que de Reiffenberg venait tout simplement de payer 495 francs de trop son prétendu trésor. C'était mal débuter, on doit en convenir. « Cependant, continue de Reiffenberg, tous les esprits n'étaient pas également prévenus. On aurait dit que les préventions s'affaiblissaient en raison du carré des distances, et qu'en franchissant nos frontières, elles allaient expirer chez l'étranger. »

Jusqu'au moment de la découverte de l'estampe de Bruxelles, l'échantillon le plus ancien de la gravure avait été un *Saint Christophe*, également sur bois, portant le millésime de 1423. Cette pièce, que détrônait la nôtre, avait été découverte en 1769, dans la chartreuse de Buxheim, près de Memmingen, en Souabe, par le B[on] de Heinecken, connaisseur éprouvé de choses de la gravure. Elle était collée sur la couverture d'un manuscrit de 1417 et ne tarda pas à devenir la propriété de lord Spencer, l'opulent bibliophile ([2]).

En 1806, on sut que la Bibliothèque royale de Paris venait d'entrer en possession d'une seconde épreuve de ce précieux spécimen. La chose ne fit pas, tout d'abord, grande sensation. Elle était dans les possibilités. Toutefois, lorsque, après 1815, le bibliothécaire de lord Spencer, M. Dibdin, visitant Paris, se fut livré à l'examen de la pièce, des doutes sérieux lui vinrent touchant son authenticité. La photographie n'existait pas en ces temps-là; une confrontation devenait donc nécessaire. Lord Spencer

---

([1]) Le major pensionné Geoffroy, résidant à Saint-Hubert.

([2]) Elle a passé depuis, par voie de donation, à la Bibliothèque Rylands, à Manchester.

y eut recours, et l'on put alors se convaincre que, bien certainement, les deux épreuves étaient dissemblables, qu'elles ne procédaient pas d'un même bois. Il était ainsi démontré que l'on se trouvait en présence d'un original et d'une copie, copie probablement moderne.

M. Duchesne, conservateur des estampes, se montra rebelle à cette présomption, s'appuyant d'ailleurs de la haute autorité de Waagen. Le Dr Sotzmann, un érudit allemand, en revanche, allait jusqu'à mettre en doute la validité du millésime de l'une et de l'autre pièce, chose logique, toutes deux étant tenues pour anciennes. La date inscrite sur l'estampe n'était là, disait-il, que pour rappeler un événement antérieur à sa production. Plus tard, le même auteur (1), « au mépris, dit de Reiffenberg, des règles de toute critique solide, voulant détruire les preuves matérielles sur lesquelles la science s'est appuyée jusqu'ici », s'efforça de prouver que la date du *Saint Christophe* était fautive. A l'en croire, un L avait été oublié dans le millésime. Pour MCCCCXXIII, il fallait donc lire : MCCCCLXXIII !

Finalement, en 1839, le Cte Léon de Laborde, savant d'autorité indiscutable, doublé d'un excellent graveur sur bois, soumit la question à un nouvel examen (2). Ses conclusions furent décisives : l'épreuve du Cabinet de Paris n'était qu'un exemplaire, jauni au café, d'une copie de l'estampe de lord Spencer, copie exécutée à Nuremberg, en 1776, par le graveur G. Roland, pour une revue spéciale, *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*.

Ces faits étaient de la veille au moment de l'acquisition de l'estampe de Malines. Ils commandaient la prudence.

---

(1) RAUMER, *Historisches Taschenbuch*, 1837, S. 505.

(2) La plus ancienne gravure du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale est-elle ancienne? (*L'Artiste*. Paris, 1839.)

M. Duchesne, conservateur des estampes du Cabinet royal de Paris, le Dr Waagen, conservateur du Musée de Berlin, avaient été dupes de leurs illusions, de Reiffenberg pouvait l'être des siennes.

Son mémoire eut à peine vu le jour que le savant bibliophile vit diriger contre sa trouvaille tout l'arsenal des armes naguère forgées pour combattre l'authenticité du *Saint Christophe*. Même il eut la mortification de se voir opposer l'hypothèse de l'omission d'un numéral, si sévèrement qualifiée par lui, dans son application à l'estampe de lord Spencer. Tout comme 1423 devait se lire 1473, 1418 devait signifier 1468.

Cette thèse était énergiquement soutenue dans un mémoire signé des initiales C. D. B., portant pour titre : *Quelques mots sur la gravure au millésime de 1418* (1). L'auteur, M. Ch. de Brou, artiste et conservateur des collections du duc d'Arenberg, s'attachait à établir la fausseté du millésime, non par le style de l'œuvre, mais surtout par les détails du costume. « Nous avons, disait-il, ouvert une voie nouvelle pour étudier l'histoire chronologique des arts », et, à l'appui de son assertion, il produisait des croquis d'après des sculptures, des peintures, des manuscrits, destinés à établir que l'estampe de la Bibliothèque royale ne pouvait dater, au plus tôt, que de 1460.

Qu'en 1846, le système de M. de Brou, consistant à arriver, par l'étude du costume, à la détermination de la date d'une œuvre d'art, fût chose encore inusitée, on peut l'admettre. Aujourd'hui, aucun iconographe sérieux ne songe à négliger ce facteur essentiel. La connaissance du costume des époques n'est, en résumé, qu'une forme de l'archéologie. De Brou, par malheur, prétendait tirer

---

(1) Bruxelles, librairie ancienne et moderne de A. Van Dale, 1846.

de son système des conséquences excessives. Atteint, d'ailleurs, d'une maladie qui l'astreignait à un repos en quelque sorte absolu, les éléments dont il pouvait faire usage étaient en nombre limité. C'est si vrai qu'on peut lire dans son mémoire ce passage : « Nous avons presque la certitude qu'il doit se trouver, parmi les pièces du graveur de 1466, un assez grand nombre de figures ayant un costume semblable à celui de l'estampe au millésime de 1418, mais comme nous ne possédons aucune gravure de ce vieux maître, et que notre état de santé ne nous permet pas d'aller puiser dans les collections où elles se trouvent, nous ne pouvons que renvoyer à ce graveur ceux qui seraient désireux de vérifier ce fait. » Il fallait être, en un mot, mieux armé que ne l'était de Brou pour partir en guerre avec l'assurance qu'il mettait à combattre les vues de son adversaire.

Incapable de se déplacer, n'ayant pas la précieuse ressource des photographies, il se voyait réduit, en somme, à faire état des seuls échantillons puisés dans les manuscrits de la collection d'Arenberg ou de la Bibliothèque royale, assurément précieux, mais dont pas un, par sa date, ne correspond d'une manière précise à celle de la gravure incriminée.

Les moins persuadés de l'exactitude du millésime ne montraient aucun empressement à le suivre sur le terrain qu'il avait choisi. C'était grandement s'aventurer, en effet, de vouloir fonder une démonstration sur des preuves aussi fragiles que celles tirées du costume, alors surtout que, dans l'estampe, n'interviennent que des saintes accoutrées d'une manière en grande partie conventionnelle.

De Reiffenberg répondit [1]. Il le fit avec tact et mesure, puisant à son tour ses exemples dans le costume. Malheu-

---

(1) *Bulletin du Bibliophile belge*, 1846, t. III, p. 219.

reusement, il n'était pas mieux documenté que son adversaire, sans compter que sa situation était moins avantageuse. Savant distingué, il n'avait fait de l'art qu'une étude sommaire et ne se mesurait pas à armes égales avec un artiste érudit, dessinateur habile, beaucoup mieux renseigné que lui sur les choses ayant trait à l'histoire de la gravure.

Jusqu'alors pourtant, de Brou ne connaissait l'estampe de 1418 que par le facsimilé joint au mémoire de M. de Reiffenberg. Cette pièce, bien que très consciencieusement exécutée, ne donnait de l'original qu'une idée imparfaite. L'estampe ayant été, par la suite, mise sous les yeux de de Brou, celui-ci n'hésita point à reconnaître qu'elle portait tous les indices de son ancienneté; ce qui n'empêche que, loin de le convaincre, elle lui parut, au contraire, quant à sa date, plus suspecte encore. A l'en croire, en effet, cette date avait été repassée au crayon. « Voilà donc, s'écriait-il, cette date qui a mis tous les iconographes en émoi, condamnée à rester éternellement douteuse, à moins qu'une seconde épreuve ne vienne au secours de la première pour restituer des chiffres si malencontreusement défigurés! » Cette seconde épreuve n'est point venue encore.

En attendant, l'histoire de la date altérée au crayon fit du chemin. On la trouve rééditée dans nombre de manuels, et il nous a été donné, parfois, de jouir de la déconvenue des curieux, alléchés par l'idée de constater à leur tour la fraude, se tenant pour dupés eux-mêmes de n'en pouvoir découvrir le moindre indice!

Mais le coup était porté. Il resta si bien admis que l'estampe de 1418 était une mystification pure que Passavant, faisant paraître, en 1860, son *Peintre-Graveur*, se crut autorisé à avertir les érudits que « c'est sur une falsification que repose la prétendue découverte d'une gravure néerlandaise sur bois, avec la date de 1418, qui,

en 1845, a été achetée pour la Bibliothèque royale de Bruxelles ([1]) ».

Il ne s'agit plus, selon cet auteur, de l'omission fortuite d'un L parmi les caractères formant le millésime, mais du grattage délibéré de cette lettre et de son remplacement par un signe en forme d'o.

L'autorité qu'avaient, que conservent les écrits de Passavant auprès de l'ensemble des iconophiles, suffit à expliquer que les assertions du fameux critique, acceptées de confiance par les uns, eussent, pour d'autres, le pouvoir d'ébranler des convictions déjà formées.

Au cours des ans, la pièce litigieuse trouva pourtant des défenseurs, et non des moindres : Renouvier en 1860 ([2]); Ambroise Firmin-Didot en 1863 ([3]); Ruelens en 1865 ([4]); Georges Duplessis en 1869 ([5]).

Longuement et savamment, Ruelens fit valoir ses titres à la priorité, mais sans grand effet. Ils sont clairsemés ceux qu'intéressent les questions du genre, plus clairsemés encore ceux à qui leurs études permettent un avis raisonné. Les plus sages trouvèrent prudent de se tenir sur la réserve, et la règle prévalut de ne désigner l'estampe du Cabinet de Bruxelles que comme la « Vierge prétendue de 1418 », ou encore la « Vierge dite de 1418 ».

Ainsi la mentionne toujours l'ouvrage de M. Bouchot, déjà cité, livre dont pourtant l'auteur déclare ne point tenir la date de 1418 pour impossible en soi ([6]).

([1]) J.-D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*. Leipzig, 1860, t. I, p. 109.

([2]) *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne*. Bruxelles, 1860, p. 52.

(3) *Essai sur la gravure sur bois*. Paris, 1863, p. 12.

(4) La Vierge de 1418. (*Documents typographiques et iconographiques de la Bibliothèque royale de Belgique.*)

(5) *Les merveilles de la gravure*. Paris, 1869, p. 3.

(6) *Un ancêtre de la gravure sur bois*. Paris, 1902, p. 7.

Dans un pondéreux ouvrage paru en 1891 [1], et consacré à la description méthodique des incunables de la xylographie, M. le Dr Schreiber, tout en reconnaissant qu'il n'a pu vérifier jusqu'à quel point Passavant a raison de prétendre qu'un L a disparu de la date pour être remplacé par un signe en forme d'o, incline cependant à tenir l'assertion pour justifiée. Mieux encore, il l'aggrave, en disant qu'à l'endroit précité existe une tache suspecte et que d'ailleurs la date de 1468 s'accorde au mieux avec le caractère de l'œuvre. Reprenant alors la théorie de Sotzmann, relative au *Saint Christophe,* dont, à ses yeux, la date est discutable également, M. Schreiber ne voit dans la pièce de Bruxelles que la copie d'un original disparu.

La chose n'a sans doute rien d'impossible, maïs, même établie, elle ne changerait rien à la portée du débat quant au style de la pièce dont l'ancienneté ne peut faire question.

Il faut pourtant s'étonner de voir rééditer, en 1891, l'assertion de Passavant, alors que, dès l'année 1876, un éminent iconographe, M. Lippmann [2], conservateur du Cabinet des Estampes du Musée royal de Berlin, reconnaissait sans ambages que l'examen le plus scrupuleux ne laisse constater aucune fraude en ce qui concerne la date. Et cette déclaration, qu'on le remarque, émane d'un homme très convaincu que cette date, matériellement inattaquable, ne peut être tenue pour fidèle. M. Lippmann se voit, dès lors, forcé de conclure, avec de Brou, à l'omission fortuite d'un chiffre dans le millésime. 1418 serait ou 1448, ou 1468, selon que l'L se trouvât placé avant ou après le numéral X.

---

(1) *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle.* Berlin, 1891, t. I, p. 348, no 1160.

(2) Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes. (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* Bd I, S. 215.)

Le savant auteur ne juge pas impossible que, dès l'année 1418, la gravure, comme la peinture sous van Eyck, pût avoir atteint, dans un certain nombre d'ateliers, un sérieux degré de perfection. Seulement, nous ne connaissons pas ses produits, alors que nous sommes, en revanche, renseignés sur l'interprétation de la forme. Or, cette interprétation de la forme ne s'accorde pas avec celle de l'estampe. En 1418 on n'a pu, selon M. Lippmann, créer un dessin où, déjà, s'accuse l'influence des van Eyck. Les vêtements tombent en plis anguleux, parfois plus conventionnellement répartis que logiquement amenés. Les miniatures, avait dit déjà Ruelens, font défaut pour servir de terme de comparaison. Qu'importerait, au surplus, ajoute M. Lippmann, un intervalle de peu d'années en présence du progrès rapide accompli par l'art flamand, à dater des van Eyck ? Du costume, impossible d'en faire état, vu sa simplicité dans l'estampe de Bruxelles, mais, abstraction faite de tout millésime, nul ne songerait à voir dans la Vierge de 1418 une production de la première moitié du XVe siècle. Les choses en sont restées là.

Depuis trente ans, en Belgique, personne n'a songé à rouvrir le débat. Qu'en dépit des assertions contraires de de Brou, de Passavant, de Sotheby (¹), de Schreiber, sans parler de nombre d'autres, la date soit à l'abri de tout soupçon de fraude, c'est ce qu'ont reconnu sans détour, avec Lippmann, la généralité de ceux qui, devant nous, l'ont voulu étudier sans parti pris. Faut-il, dès lors, par une contradiction étrange, la tenir pour dénuée de valeur documentaire, sinon artistique ?

« Une date est aussi peu de chose que possible, dit M. Henri Bouchot (²). L'allure générale de l'œuvre, sa ligne, les costumes qui y sont représentés, jusqu'à la sau-

(¹) *Principia typographica*. Londres, 1858, t. III, pp. 171-176.
(²) *Loc. cit.*

vagerie du procédé, ont une bien autre importance, car il est rare qu'une œuvre graphique, si médiocre soit-elle, ne tienne par quelque signe extérieur aux travaux de l'art contemporain. » C'est en tenant compte de l'ensemble de ces témoignages que nous allons passer en revue un certain nombre de faits destinés à ouvrir aux recherches des voies encore inexplorées, à susciter, tout au moins, des comparaisons propres à éclairer le débat.

* * *

Le premier et le plus important de ces faits, est l'existence d'une répétition, à une échelle réduite, de l'estampe du Cabinet de Bruxelles. Sommairement décrite dans le catalogue des Incunables de la Bibliothèque de Saint-Gall ([1]), cette pièce, de si haute importance pour notre sujet, nous fut signalée d'abord par M. le Dr Lehrs, conservateur du Cabinet des Estampes de Dresde. Nous crûmes devoir nous abstenir de faire usage du renseignement, espérant que son auteur lui-même se chargerait de le vulgariser. Ce fut grâce à ce savant, aussi, que le Dr Schreiber fut à même de donner une description de la pièce. Elle figure au n° 1160 de son manuel, où l'épreuve de Saint-Gall est désignée comme la copie de celle de notre collection. Imprimée sur papier, elle est dans le sens de l'original. On peut donc se demander si, réellement, cette version reproduit notre estampe ou quelque dessin postérieur.

L'histoire de l'art abonde en exemples d'œuvres dont les reproductions attestent, en quelque sorte, la célébrité. Sans pouvoir affirmer que tel soit le cas de notre estampe,

---

([1]) *Verzeichniss der Incunabelen der Stiftsbibliothek von St-Gallen, herausgegeben auf Veranstaltung des Katholischen Administrationsrathes des Kanton St-Gallen.* St-Gallen, 1880, p. xx, n° 5.

nous pouvons dire que sa répétition donne à croire qu'elle eut, dans le principe, quelque notoriété.

Sachant combien, en pareille matière, le plus minime détail a de prix, nous ne nous sommes point borné à étudier l'épreuve de la Bibliothèque de Saint-Gall dans la photographie que nous tenions de l'obligeance du D[r] Lehrs. C'est donc l'œuvre elle-même qui servira de point de départ à nos observations.

La pièce mesure en hauteur 268 millimètres, en largeur 200 millimètres. Elle réduit donc au deux tiers, environ, l'estampe de Bruxelles, qu'au surplus, elle répète avec une précision suffisante pour autoriser à croire qu'il s'agit en réalité d'une copie.

Pourtant l'étude démontre qu'il existe entre les deux versions des différences de détail, ce qui n'est pas sans ajouter encore à l'intérêt de la nouvelle version. Ainsi l'on constate que, tandis que dans l'estampe de Bruxelles le bras gauche de l'enfant Jésus, allongé le long du corps, en suit le mouvement, ce bras, dans la pièce de Saint-Gall, se présente, au contraire, fléchi, la main se levant comme pour bénir.

L'ordonnance est substantiellement la même. Toutefois, la composition est plus resserrée; il n'y a presque pas d'intervalle entre les anges et le groupe de la Vierge et des saintes de la rangée supérieure. Les couronnes de fleurs, apportées par l'ange du milieu, viennent toucher le diadème de Marie. Au lieu de trois colombes, il n'y en a que deux; celle posée derrière sainte Catherine, dans l'estampe de Bruxelles, fait défaut.

D'autres détails sont à mentionner. Il y a, par exemple, une différence très marquée dans la disposition des banderoles. Gracieusement contournées en S dans l'estampe de Bruxelles, où elles contribuent à accentuer la symétrie de l'ordonnance, ces mêmes banderoles s'agencent lourdement dans celle de Saint-Gall. Le phylactère qui, de la

main gauche de sainte Marguerite, ondule vers la droite dans l'épreuve de Bruxelles, est, dans la version saint-galloise, remplacé par une bande rigide décrivant un quart de circonférence. Ses extrémités disparaissent l'une derrière le corps de la sainte, l'autre derrière le retour de la clôture du jardin, à moins cependant que ce n'en soit la partie supérieure que nous voyons reparaître sous l'aisselle, combinaison d'inconcevable maladresse et difficile à motiver, une banderole devant être chose indépendante de la figure qu'elle accompagne et détermine. Nous mentionnons plus loin d'autres particularités. Disons pourtant que les deux pièces sont extrêmement proches, si pas identiques. Celle de Saint-Gall offre pour nous le grand avantage d'être complète en toutes ses parties. La palissade, par exemple, s'y montre dans son pourtour entier, avec la barrière qui la ferme. Nous constatons ainsi que, dans le coin droit, un second lapin fait pendant au premier; il se présente de profil.

Pour notre sujet, la possibilité d'examiner la barrière dans son ensemble est, comme on va le voir, d'extrême importance. La porte à claire-voie se compose de trois lisses, raccordées par une écharpe. La traverse supérieure est sans aucune date, mais on remarque qu'aux points de jonction une cheville traverse le bois. Cette cheville, à peine visible dans la photographie, pourtant excellente, que nous avons fait faire à Saint-Gall, est, au contraire, nettement exprimée dans l'épreuve elle-même. Comme déjà l'avait soupçonné Ruelens, c'est un de ces raccords qui, dans l'estampe de Bruxelles, constitue le fameux signe en forme d'o introduit dans le millésime, selon Passavant, pour masquer la fraude perpétrée en cet endroit. Si, au lieu de se contenter d'une photographie peu lisible, M. Schreiber se fût livré à l'analyse de la pièce elle-même, le plus superficiel examen l'eût éclairé sur la déplorable erreur de son devancier.

Nous pouvons donc écarter définitivement de la controverse le plus accablant des témoignages articulés par Passavant contre l'authenticité de l'œuvre, qu'à sa suite les curieux ont tenue pour entachée de fraude.

Avec d'autres incunables de la gravure sur bois et trois précieuses épreuves en manière criblée, l'estampe de Saint-Gall fait partie d'un recueil factice in-quarto, de quarante-trois estampes, collées sur trente-quatre feuillets ([1]).

Une note de la main du bibliothécaire Ildephonse von Arx, datée de 1824, mentionne que ce précieux ensemble fut formé par lui, à l'aide des gravures extraites d'incunables et de manuscrits ayant appartenu au P. Gall Kemly, mort vers 1477. Quelques informations nous sont, en outre, fournies sur ledit religieux.

Né à Saint-Gall, Kemly fit profession au monastère d'Erlach et, en 1428, fut appelé au chapitre de Saint-Gall. Sous l'abbé Gaspard de Breitenlandenberg (1442-1467), il résigna ses fonctions, devint curé et chapelain de divers béguinages non spécifiés; enfin, sous l'abbé Ulric VIII (1463-1497), il réintégra l'abbaye de Saint-Gall et y mourut vers 1477, léguant à la communauté ses nombreux manuscrits et ses livres imprimés ([2]).

([1]) Ce recueil, coté $\frac{\text{R. A}}{6}$. IV, mesure en hauteur 292 millimètres, en largeur, 205 millimètres. Notre pièce y figure sous le n° 5.

([2]) « Imagines ante incunabula typographiæ excusæ et ex codicibus abs P. Gallo Kemlin scriptis aut descriptis extractæ. Præfectus P. Gallus oriundus erat urbe S. Galli. Professionem emisit in monasterio Erlach, obtentis illic dimissorialibus anno 1428 ab capitulo S. Galli susceptus est; at et hinc petitis dimissorialibus sub abbate Casparo recessit, diversis in locis jam parochum, jam confessarium apud Beguinas aut Nollhardos *(sic)*, jam sacellanum agens, sub abbate Ulrico VIII reversus est ad S. Gallum, ubi ægre susceptus, Bibliothecam tum libris, quos attulerat, tum iis, quos novos scripserat, auxit, adhuc anno 1470 superstes. »

Nous nous acquittons d'un agréable devoir en remerciant M. le bibliothécaire Dr Ad. Fäh de sa grande obligeance à nous mettre en possession des données biographiques sur les abbés mentionnés dans cette note.

La réunion, en un ensemble, des précieux documents recueillis par le bibliothécaire von Arx contribue, sans doute, à faciliter leur étude.

En revanche, elle nous prive de toute information touchant la source où furent puisés les échantillons qui le composent.

Nous n'avons relevé au bas d'aucune pièce l'indication du volume où son premier possesseur l'avait insérée, et comme, en outre, les pièces adhèrent en plein au recto et au verso des feuillets, il y a impossibilité complète à se renseigner par les filigranes, parfois si révélateurs en matière d'origine des documents imprimés. Non qu'on puisse induire, avec une certitude entière, de la marque d'un papier une date ou un lieu de production, comme, du reste, l'observent quantité d'auteurs, et en fait la remarque M. Henri Bouchot, dans son livre déjà cité.

Une chose pourtant demeure évidente, c'est que nous avons sous les yeux des types d'un art très primitif, que leur possesseur se montra soucieux de conserver, tant à cause du prix que, personnellement, il y attacha, que peut-être même à cause de leur valeur intrinsèque.

La plupart des épreuves sont rehaussées de couleurs. Le minium y alterne avec le jaune de chrome, le vert et le carmin. Un Christ en croix, par exemple, est, sur tout le corps, tacheté de sang par un coloriage fait au pinceau. Sur de rares échantillons se relèvent quelques mots tracés à la plume, sans doute par le P. Kemly. Une épreuve fixée à la page 19 porte les mots : *S. Wedelinus confessor X^{i}*. C'est l'unique morceau offrant, par le style, quelque rapport avec l'estampe dont nous nous occupons dans ces pages.

En dehors des noms de saintes, inscrits sur les banderoles, en caractères gothiques, la pièce de Saint-Gall, comme celle de Bruxelles, est privée de texte. Elle frappe par son agencement distingué, par un caractère général de

noblesse qui lui assigne une place à part dans le recueil dont, au surplus, elle constitue l'ensemble le plus développé. Le trait est libre et, en dépit de quelque excès dans le plissement des étoffes, on ne peut méconnaître qu'il n'y ait de la grandeur dans le jet des draperies. Le voile de la Vierge est d'arrangement particulièrement gracieux.

En dehors des différences déjà signalées, nous constatons que, dans l'épreuve de Saint-Gall, l'enclos se compose, en avant, de dix-sept palis, alors qu'on n'en compte que quinze dans l'autre. De même, la couronne de la Vierge, inscrite dans la circonférence du nimbe dans l'estampe de Bruxelles, la dépasse de tout son sommet dans la version réduite, où la couronne revêt plutôt la forme d'une tiare. Il y a encore ce détail curieux que, dans le feuillage d'un des arbres, apparaît un gland de chêne, énorme, absent dans la pièce de Bruxelles.

Une dissemblance marquée s'observe dans le contour des visages. Peu gracieux dans l'estampe de Bruxelles, d'ovale régulier cependant, de sorte que le menton s'y dessine à peine, il a, au contraire, pour caractéristique, dans la pièce de Saint-Gall, un menton plutôt aigu. Dans cette dernière pièce, enfin, l'expression est moins grave, presque souriante et, pour tout dire, empreinte de maniérisme, chose encore accentuée par l'ondulation de la chevelure, à peine marquée dans la pièce de Bruxelles, où cette chevelure s'étale rigide et en rubans.

Cette tendance au maniérisme, de la pièce de Saint-Gall, apparaît surtout dans le jet des draperies. Les plis y sont abondants, à brisures un peu moins aiguës que dans la pièce de Bruxelles. La coupe des vêtements n'est pas absolument identique non plus dans l'une et l'autre estampe. Ce point est fort intéressant.

Tandis que, dans la pièce de Bruxelles, l'ouverture de la robe de sainte Marguerite se prolonge jusqu'à la cein-

ture, elle s'arrête au milieu de la poitrine dans la pièce de Saint-Gall. La manche de la robe de la même sainte, plus ajustée sur la planche de Bruxelles, et dessinant le bras en des plis bien étudiés, est sensiblement plus lâche et moins précise dans la version saint-galloise.

Ces dissemblances, pour n'être ni très marquées ni très importantes, prouvent que l'auteur de la réduction ne se tient nullement pour lié par les dispositions du modèle. Nous en concluons que les deux pièces n'étaient pas destinées à une circulation simultanée.

Les parties drapées d'ailleurs, pareilles dans leur masse schématique, cessent de l'être, considérées en détail. Elles sont, dans la pièce de Saint-Gall, d'étude moins consciencieuse, encore que M. Schreiber se plaise à en signaler le peu de cohérence dans le commentaire dont il accompagne sa description de la pièce de Bruxelles.

A quel motif attribuer la présence, en des lieux aussi distants que Malines et Saint-Gall, de deux pièces dont l'une s'inspire manifestement de l'autre, à moins, cependant, qu'on ne préfère admettre avec M. Schreiber que toutes deux ont pour point de départ un prototype disparu? Le Dr Schmidt, dans son précieux travail sur les incunables de la gravure appartenant à la collection royale de Bavière, n'hésite pas à envisager plusieurs des épreuves qu'il met sous nos yeux comme étant non seulement des copies, mais même des « copies de copies » (1).

Accepter comme contemporaines les estampes de Bruxelles et de Saint-Gall ne nous paraît guère possible. Il y a dans celle-ci une liberté relative, une correction moindre, mais une grâce aimable, une sorte de laisser-aller qui contraste avec la rigidité de celle-là. L'auteur de la pièce de Saint-Gall était certainement plus adroit, celui

(1) Schmidt, *Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes*, etc. Nürnberg, in-fol., s. d.

de la pièce de Bruxelles plus convaincu et, d'une manière générale, plus sévère. Quantité de détails dénotent qu'un intervalle passablement long a séparé la production des deux pièces. C'est ainsi, par exemple, que, dans l'épreuve de la Bibliothèque de Saint-Gall, on relève des indications d'ombres, exprimées par hachures, à certaines parties de la barrière du jardinet, indications qui ne se rencontrent pas dans l'estampe de Bruxelles. Par ce fait même, la priorité de cette dernière nous semble établie. Les ombres ainsi exprimées par hachures constituent un stade plus avancé de l'art.

Les causes qui ont déterminé la répétition sont purement conjecturales. Faut-il s'arrêter à la présomption que, très répandue initialement, la pièce aura trouvé un copiste fort loin de son lieu d'origine, en Suisse, par exemple? Cela se peut, assurément, mais nous paraît peu probable.

Nul n'ignore que les estampes destinées à la plus vaste diffusion sont, de toutes, les plus naturellement destinées à disparaître. Par son format relativement considérable, la Vierge de Bruxelles fut indubitablement au nombre des images pieuses que l'on fit servir à la décoration des demeures. Aussi ces impressions étaient-elles toujours revêtues d'un coloriage. Le *Saint Christophe* de 1423 est colorié. Dans un tableau du Maître dit de Flémalle, la *Salutation angélique,* offert en vente au Musée de Bruxelles il y a peu d'années, nous avons relevé la présence d'une épreuve d'un *Saint Christophe,* peut-être celui de 1423, appliquée au manteau de la cheminée, dans l'appartement de la Vierge. On sait que la vue de saint Christophe devait préserver le fidèle de la mort subite ou violente.

On s'explique la rapide détérioration d'estampes affectées à pareil usage. La nôtre fut nécessairement du nombre, et si une épreuve a pu miraculeusement échapper à la destruction, elle le doit à la circonstance particulière

d'avoir été collée à l'intérieur du coffre où l'alla découvrir de Noter en 1844. La pièce de Saint-Gall, de proportions plus réduites, échappa de même, grâce au soin qu'eut le P. Kemly de la garantir contre tout dommage en lui ménageant une sûre retraite dans un de ses volumes. C'est dans un volume également que fut trouvé, comme on l'a vu, au couvent de Buxheim, le *Saint Christophe* de lord Spencer.

« L'habitude où l'on était de coller dans l'intérieur des reliures des manuscrits et des premiers livres, des images de saints, dit le comte Léon de Laborde [1], était une manière de placer ces livres sous leur protection et peut-être un moyen de les reconnaître. C'est à cela que nous devons de posséder encore des exemplaires de ces anciennes gravures. »

Pour ce qui concerne nos deux estampes, rien ne serait de plus naturelle explication que la présence en Suisse, au moyen âge, d'une gravure d'origine flamande. Sans parler des causes générales et régulières de la diffusion d'objets de cette nature, n'y eut-il pas, en 1431, le concile de Bâle, qui, durant plusieurs années, fit de ce centre important le point de rencontre de personnages de la chrétienté entière?

Outre les princes de l'Église, les laïcs de tout rang y affluèrent. Bâle, selon les chroniqueurs, était une foire en permanence, et l'on n'ignore point qu'aux foires s'échangeaient couramment les œuvres d'art. Quoi de plus vraisemblable, dès lors, que la copie, par quelque graveur de nationalité helvétique, alsacienne ou souabe, d'une estampe que son mérite, ou peut-être même son sujet, pouvait rendre d'un débit fructueux?

Il aurait pu se faire, encore que nous l'envisagions

---

[1] *Loc. cit.*

comme peu probable, que quelque clerc, quelque voyageur de chez nous — ou d'ailleurs — eût apporté en Suisse l'épreuve que posséda le P. Kemly.

On a largement argué et quelque peu abusé, aussi, des rapports de style de la Vierge de Bruxelles avec les œuvres de la primitive École flamande et tout spécialement de celles de Jean van Eyck. Ce fut, dès l'origine de la découverte, le cheval de bataille de de Brou et de Reiffenberg. Il fallait à toute force, en ce temps-là, qu'une œuvre primitive fût un produit direct ou indirect de l'école des van Eyck.

Longtemps on vit couramment portées à l'actif de Jean, le plus jeune des deux frères, mort en 1440, des productions du XVIe siècle! On oubliait, ou pour dire plus justement, on ignorait — on pouvait d'ailleurs ignorer — qu'au temps même où Jean van Eyck contribuait si puissamment, par ses œuvres, à l'éclat de la Cour de Bourgogne, déjà, par une mystérieuse rencontre, il s'était trouvé, en d'autres régions, des maîtres poursuivant des voies très proches des siennes ([1]).

Non seulement en Flandre, mais encore ailleurs, on avait rompu avec les formules consacrées. La nature s'était révélée aux artistes sous un aspect nouveau et plusieurs étaient arrivés à la traduire avec une remarquable justesse.

De Reiffenberg introduit dans son mémoire des considérations sur la marche de l'École flamande au XVe siècle, qui ne sont qu'un tissu de fantaisies et ne pouvaient contribuer qu'à embrouiller le problème qu'il aspirait à résoudre. De Brou, lui, prétendait qu'on lui apportât, comme preuves, des costumes « absolument identiques » à ceux de l'estampe. « M. de Reiffenberg, disait-il, n'a

([1]) Cfr. Karl Voll, *Die Werke des Jan van Eyck; eine kritische Studie.* Strassburg, 1900, note 12.

pas établi le moins du monde que le costume de la Vierge ait été porté en 1418. Nous maintenons donc notre jugement, à moins, cependant, que M. de Reiffenberg ne puisse fournir des *preuves positives,* au lieu d'hypothèses, en nous donnant des costumes avec des dates réelles du premier tiers du XV[e] siècle et *identiquement conformes* à ceux de l'estampe en question. Alors seulement nous avouerons franchement que nous étions en erreur et nous accepterons comme vraie la date de 1418. »

A cette prétention excessive, quelque peu ridicule, de Reiffenberg opposait la *Sainte Barbe,* grisaille de Jean van Eyck, au Musée d'Anvers, œuvre datée de 1437. De Brou consentait à admettre un « certain rapport », mais point l'*identité absolue* qu'il exigeait pour se laisser convaincre.

« Vers cette époque, c'est-à-dire vers 1437, disait-il, l'usage des robes ayant un certain rapport avec celui de l'estampe de 1418 commence à se faire remarquer, pour se modifier insensiblement jusqu'au moment où ces robes deviennent d'une conformité parfaite avec celles de la même estampe, et cette forme ne fut à la mode qu'entre les années 1455 et 1480... » « Jusque vers le milieu du XV[e] siècle, disait-il encore, les plis du corsage sont tels que le hasard seul peut les donner sous la ceinture, tandis que dans l'estampe ces plis sont parfaitement réguliers. »

Pour se montrer à ce point absolu, il fallait être sûr de son fait. Or, nous l'avons dit déjà, la sphère des investigations du savant était limitée. Il ne nous a pas fallu beaucoup de recherches pour trouver, dans l'œuvre même de Jean van Eyck, et encore ailleurs, les fameuses robes à plis réguliers sous la ceinture qui, d'après de Brou, n'auraient été à la mode que dans la seconde moitié du XV[e] siècle.

Tout le monde a pu voir, à l'Exposition de Bruges, les photographies de l'*Annonciation,* du Musée de Saint-

Pétersbourg, de la *Vierge debout dans une église,* du Musée de Berlin, œuvres de van Eyck, où les plis de la robe de la Madone sont d'une conformité rigoureuse avec ceux de notre estampe. Nous pouvons même rappeler ici que, tout récemment, à propos de cette dernière peinture, M. Georges Hulin ([1]) émettait l'avis que, fort probablement, nous serions en présence, non d'une œuvre de Jean, mais d'Hubert van Eyck, ce qui, venant à se confirmer, la rendrait contemporaine de notre estampe.

Nous signalons, en outre, la Vierge et l'enfant Jésus entourés de saintes, miniature des « Heures de Turin » reproduites par la Société de l'Histoire de France, à l'occasion du jubilé de M. Léopold Delisle. Dans cette réunion de saintes, la diversité des costumes est remarquable. On y voit, avec des robes ajustées, aux manches collantes, d'autres aux manches lâches, et, avec des robes sans ceintures, des robes de coupe absolument pareille à celle de notre estampe. Le corsage y est à plis réguliers, au-dessus et au-dessous de la ceinture ([2]).

On ne fait pas tort à la mémoire de de Brou en rappelant que, trente années après sa polémique avec de Reiffenberg, il eut avec Alvin, le successeur de celui-ci, un différend dont on trouve l'écho dans les *Bulletins* de notre Compagnie.

Alvin avait fait la découverte, en 1859, dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque royale, d'une estampe gravée sur cuivre, représentant les Armoiries de Charles le Téméraire, supportées par des lions et entourées des écus des diverses possessions du prince. Les recherches tou-

---

([1]) *Congrès archéologique et historique tenu à Bruges, du 10 au 14 août 1902.* Compte rendu publié par M. Léon de Foere, secrétaire général du Congrès, 3e partie, p. 21.

([2]) Voir la reproduction de cette miniature dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, 1893, t. XXIX, p. 10.

chant ce précieux ensemble permirent de le dater de 1466 au plus tôt, de 1467 au plus tard. Il s'agissait, dès lors, du spécimen le plus ancien de la gravure sur métal produit en Belgique.

Aucun désaccord n'avait surgi sur ce point, de Brou lui-même, sans adhérer aux conclusions d'Alvin et de Harzen, proclamait « l'importance de la pièce pour l'histoire de la gravure en taille-douce aux Pays-Bas [1] ». En 1876, notre regretté confrère Pinchart découvrit, dans ses papiers, une autre version du même sujet. Le travail était de facture rude et pénible; on y constatait des fautes multiples contre les règles de l'héraldique, outre l'omission de divers détails. Chose à noter aussi, on relevait, dans cette épreuve, des parties éclairées à contre-sens de l'ensemble. Il devenait, dès lors, évident qu'on se trouvait en présence d'une copie, copie ancienne et précieuse, sans doute, mais une copie.

Consulté par Pinchart, il nous sembla naturel de lui exposer très franchement notre avis. Les vues de de Brou étaient opposées aux nôtres, et Pinchart s'en autorisa pour consacrer à son estampe une notice insérée dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. Fort de l'opinion de de Brou, il proclamait que l'épreuve du Cabinet de Bruxelles n'était qu'une copie sans valeur.

Alvin fut ainsi amené à prendre la plume, et sa réfutation des vues de de Brou les mit directement aux prises. De Brou soutenait ses vues avec âpreté, s'obstinant à prouver que les défauts de l'épreuve de Pinchart plaidaient en faveur de la priorité de l'œuvre.

Il emporta ses illusions dans la tombe. Alvin et Pinchart avaient cessé de vivre également, quand le Dr Lehrs put établir que l'épreuve des *Grandes armoiries de Bour-*

---

(1) *Revue universelle des arts*, juillet 1859.

gogne, appartenant au Cabinet de Bruxelles, était l'œuvre du graveur, non encore identifié, signant de fort curieuses estampes de l'initiale W, suivie d'un A terminé en croix; que la pièce de Pinchart, passée depuis au Musée britannique, en était la copie par le Maître dit « aux banderoles », plagiaire fréquent, et malhabile, d'œuvres de ses confrères du XVe siècle (1).

De même, de Brou acceptait comme correcte la date fausse de 1451 (2), inscrite sur la *Vierge* du même graveur. Ses arrêts n'étaient donc pas infaillibles.

*
* *

« Si jamais, dit Ruelens (3), ce dont nous doutons fortement, la découverte d'un document authentique venait lui enlever — il s'agit de l'estampe de 1418 — l'un ou l'autre de ces caractères (d'être la première en date et d'être flamande), et lui donner une date plus récente ou un autre berceau, nous ne nous en estimerions pas moins heureux de la posséder. Sa courte royauté n'aurait pas été inutile à la science, et les divers travaux dont elle a été l'objet lui formeraient toujours une auréole qui ne serait pas sans éclat. »

C'était pousser loin la philosophie. Une royauté déchue n'a rien de particulièrement glorieux, alors surtout qu'elle n'aurait été, en fait, qu'une usurpation.

De documents écrits, il n'est guère présumable qu'il s'en rencontre. Le passage de l'impression sur étoffe à l'impression sur papier, de planches gravées en bois — et tout le monde sait que celles-ci servirent d'abord aux

---

(1) Max Lehrs, *Der Meister mit den Banderollen, ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstiches in Deutschland.* Dresden, 1886, p. 13.

(2) *Ibid.*, p. 14.

(3) *La Vierge de 1418.* Bruxelles, 1865, p. 44.

impressions textiles — ne dut pas faire événement. Nul ne se préoccupa d'en consigner le souvenir; la chose était trop naturelle. C'est donc aux œuvres elles-mêmes à nous renseigner. Et si l'on rejette, comme sans valeur, les dates qu'elles nous procurent, nous ne sortons pas d'incertitude.

L'influence qu'on s'accorde à attribuer aux frères van Eyck dans l'évolution, non pas seulement de la peinture, mais de la conception générale de l'art au XVe siècle, est amplement justifiée. Bien au delà des limites de nos provinces, elle se fit sentir. L'Italie, l'Espagne même n'y échappèrent point. C'est une erreur, pourtant, de croire que l'action de ces impeccables artistes se fit sentir au point que toute création picturale, éclose au XVe siècle, et en quelque lieu que ce soit, doive être envisagée comme en portant l'empreinte.

Non seulement en Belgique, mais également ailleurs, des maîtres de très haute signification se produisirent parallèlement à Jean van Eyck.

Pour avoir passé longtemps inaperçue, la chose n'est guère contestable. Nous avons rencontré au Musée de Madrid, parmi des peintures très importantes et techniquement d'un art très avancé, procédant d'un maître encore inconnu, désigné provisoirement comme le « Maître de Mérode », ensuite, par M. von Tschudi, comme le « Maître de Flémalle », une création datée de 1438, ce qui la fait antérieure de deux ans à la mort de Jean van Eyck.

Ce nouveau venu, dont les productions se retrouvent en des lieux fort divers, tantôt sous le nom de Jean van Eyck, comme en Espagne, tantôt sous celui de R. van der Weyden, comme à Londres, tantôt encore sous celui de Memling, comme à Dijon, mérita de compter parmi les maîtres notables de son temps. Nous n'en faisons pas l'égal de van Eyck. Il n'a ni la majestueuse simplicité de ligne, ni l'harmonieuse richesse de colorations, ni la prodigieuse puissance de réalisation qui nous transportent à

la vue des œuvres de son glorieux contemporain. Et pourtant, il faut saluer en lui un praticien de première valeur, un remarquable coloriste, un observateur singulièrement pénétrant de la nature. Ses portraits de la Galerie nationale, à Londres, attribués à Rogier van der Weyden; sa *Nativité,* au Musée de Dijon; son triptyque de l'*Annonciation,* au comte de Mérode-Westerloo, sont des créations d'originalité rare et d'importance artistique exceptionnelle. Sa ligne un peu tourmentée, ses draperies aux brisures multiples manquent peut-être de style; mais, physionomiste remarquable, il excelle à traduire les mouvements de l'âme, et, sous ce rapport, l'emporte sur van Eyck même. L'expression, chez lui, confine parfois à la grimace; mais combien aussi il s'entend à la saisir!

La précision qu'il apporte à détailler les objets composant un intérieur tient du prodige. Gérard Dou n'a pas poussé plus loin la délicatesse dans le rendu des accessoires. Les chanfreins d'une crédence, les bossages d'une aiguière, les combinaisons savantes d'un appareil d'éclairage, les enchevêtrements compliqués d'une ferronnerie deviennent, sous son pinceau, autant de prétextes d'études où s'affirme son amour du réel, et l'examen de ses œuvres constitue une source d'information singulièrement précieuse sur le mobilier du XVe siècle.

Aborde-t-il une scène de plein air, son paysage est exquis. Van Eyck ne se montre pas plus sincère dans la traduction d'un site. En quelle contrée sont pris ces paysages si scrupuleusement copiés sur nature? On ne le sait encore. Ces clochers, ces villes qu'on aperçoit dans le fond des peintures de la collection Somzée, du Musée d'Aix-en-Provence, et d'autres encore, vainement cherche-t-on à les identifier. Des cimes neigeuses se dessinent à l'horizon du paysage entrevu par la fenêtre de l'appartement de sainte Barbe, au Musée de Madrid. Notre éminent confrère le professeur Justi, si bien au fait de tout ce

qui a trait à l'Espagne, a cru reconnaître un site de ce pays dans le fond du *Mariage de la Vierge,* au Musée du Prado. A des régions moins méridionales semble appartenir la contrée où il place sa *Nativité,* l'exquise peinture du Musée de Dijon.

La haute signification du maître se mesure à cette circonstance que la critique contemporaine a voulu voir en lui, non seulement un émule de Rogier van der Weyden, mais ce maître lui-même, et que certains critiques ne renoncent qu'à regret à la possibilité de son identification avec Hubert van Eyck.

En signalant les mérites si grands et si divers de ce surprenant artiste, nous fournissons la preuve que van Eyck n'est point l'unique peintre des premières décades du XVe siècle, en qui la plus haute perfection technique s'unit à une vision de la réalité, s'étendant au paysage même, chose naguère encore insoupçonnée.

A quelle nationalité appartenait ce mystérieux artiste? On l'ignore. Il nous plairait, assurément, de pouvoir le revendiquer pour nôtre; malheureusement, rien ne nous y autorise. Son influence se manifeste en des milieux où l'on a peu tenté d'en rechercher la trace. Tout récemment encore, on signalait, dans des églises de la Westphalie, et notamment à Schöppingen, non loin de Munster, des productions picturales empruntées à ses compositions ([1]). Nous ne connaissons que par la photographie l'*Annonciation,* en grandes figures, répétant une œuvre de son pinceau, encore conservée. A l'église Saint-Servais, à Maestricht, nous avons rencontré, complété par une architecture fleurie, et sans nul doute du pinceau de Jean Bellegambe, un tableau de la *Trinité,* dont l'original, d'abord signalé par M. von Tschudi, existe au Musée de Saint-

---

([1]) Fred. Koch, Ein Schüler des Meisters von Flémalle. (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1901, S. 290.)

Pétersbourg. On en retrouve un autre souvenir dans un chaperon de chappe, au Musée de Berne ([1]).

Le Dr Lehrs a retrouvé une estampe de cette même composition, par le Maître dit « aux banderoles », mentionné plus haut, l'un des plus anciens, sinon le meilleur représentant de la gravure en taille-douce au XVe siècle.

Dans le précieux livre d'heures de Jean, duc de Berry, appartenant à la Bibliothèque nationale de Turin, récemment édité à Paris en l'honneur du cinquantenaire de M. Léopold Delisle, par les Sociétés de l'Histoire de France et de l'École des Chartes ([2]), figure, sous le no XXI, une miniature de la *Descente de Croix* du Maître de Flémalle, dont quelques fragments se conservent au Musée de Francfort-sur-le-Mein et dont une copie d'ensemble, réduite, appartient au Musée de Liverpool ([3]).

L'autorité du Maître de Flémalle semble donc avoir été très grande, et l'on s'étonne, en vérité, que son nom ait pu se perdre, étant donnée, surtout, la remarquable influence qu'il semble avoir exercée sur ses contemporains.

* * *

Le Musée de Bâle possède une série de panneaux classés jusque tout récemment parmi les anonymes. Il en est un : *La rencontre de saint Joachim et de sainte Anne sous la porte d'or* ([4]), dont l'analogie de style, de

---

([1]) Voir Jacques Stammler, *Le trésor de la cathédrale de Lausanne*, t. V, p. 201.

([2]) *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures, provenant des Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, 1 vol. in-fol., 1902.

([3]) Cette copie fut envoyée, sous le nom de Rogier van der Weyden, à l'Exposition des Primitifs flamands, à Bruges. On en trouvera la reproduction dans notre volume sur cette manifestation d'art.

([4]) Catalogue du Musée de Bâle, no 78a. Le fond d'or historié est d'adjonction postérieure.

caractère et de coloris avec le Maître de Flémalle est particulièrement frappante. Il faudrait nier l'évidence pour ne point la constater. On y relève des détails qu'on s'attendait à ne pouvoir trouver que sous le pinceau de Flémalle. Il y a là, notamment, une barrière pivotante, vue en perspective à l'avant-plan, dont les combinaisons ingénieuses étaient faites pour ravir ce peintre amoureux de combinaisons du genre.

Or, il se trouve que cette page typique est l'œuvre d'un peintre dont le nom, jusqu'en ces derniers temps, était totalement ignoré : Conrad Witz.

Le Dr Daniel Burckhardt a consacré à ce nouveau venu une étude du plus puissant intérêt [1]. Né a Rottweil, et, selon toute vraisemblance, vers la fin du XIVe siècle, Conrad Witz se fixa à Bâle en 1430. Son biographe le suppose élève de Nicolas Ruesch, dit Lawelin, peintre notable, dont il épousa la fille. Appelé à Genève, en 1439, pour décorer la chapelle des Macchabées, nouvellement annexée à la cathédrale de Saint-Pierre, il laissa dans cette ville un vaste retable, dont deux panneaux se conservent à l'Université. Sur l'un de ces volets, à moitié caché par le cadre, on a relevé l'inscription : *Hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis de Basilea* M°CCCC°XLIIII°. Sapientis est le nom latinisé, par à-peu-près, de Witz.

Non moins précieuses sous le rapport de l'histoire que de l'archéologie, ces peintures constituent, au point de vue de l'art, une vraie révélation. On jugera de leur importance par ce fait que M. Burckhardt n'hésite pas à signaler le fond de l'une d'elles comme soutenant la

---

(1) *Separatabdruck aus der Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen 13 Juli 1901*, in-4°.

Nous devons de très vifs remerciements au savant auteur de ce beau livre, de l'extrême obligeance qu'il a bien voulu mettre à nous en donner communication.

comparaison avec le paysage de l'*Adoration de l'Agneau*. Ce paysage peut être envisagé, en outre, comme une innovation, l'exemple, en quelque sorte unique, dans les peintures du XVe siècle, d'un site déterminé. Seules, les Grandes Heures du duc de Berry, au Musée Condé, à Chantilly, offrent la représentation de monuments connus : le Louvre, le donjon de Vincennes.

Conrad Witz transporte sur les bords du lac de Genève la *Pêche miraculeuse*. A l'horizon se dessine la chaîne des Alpes, chargée de neige, et M. Burckhardt a pu préciser l'endroit où s'est tenu le peintre, tant est rigoureuse la conscience avec laquelle sont rendues les localités diverses, semées sur les versants de la rive. Ce paysage a, d'ailleurs, un aspect si étonnamment moderne, qu'on n'arrive pas sans peine à se persuader qu'il s'agit d'une création de 1444.

Sa peinture de Genève achevée, Conrad Witz semble être rentré à Bâle. On ignore s'il y mourut, mais sa femme est renseignée comme veuve dès l'année 1447.

Genève ne compta jamais parmi les centres artistiques; l'histoire n'enregistre le nom d'aucun maître fameux qui lui soit propre. Witz, dans tous les cas, n'y fit point école. L'identification des volets de son retable a permis de lui restituer un petit nombre d'œuvres éparses. Il en est une, particulièrement, dont l'importance, au point de vue de notre sujet, est capitale. Elle appartient aujourd'hui au Musée de Strasbourg (1).

Mesurant en hauteur 1m60, en largeur 1m30, cette peinture se compose de deux figures seulement : la Madeleine et sainte Catherine, assises dans un cloître de style ogival, contigu à une chapelle et aboutissant à la place publique.

(1) Voir, sur cette peinture, l'étude du professeur G. Dehio, accompagnée d'une planche en couleur, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, neue Folge, t. XIII, livr. 10.

A la mémorable exposition alsacienne, organisée à Strasbourg en 1895, cette page, d'aspect imprévu, et si extraordinairement indépendante des formules consacrées, se signala comme un défi à la sagacité des critiques. On s'efforçait en vain de trouver pour elle un auteur, même de la rattacher à un groupe d'artistes connus. A peine jugea-t-on possible de comprendre son auteur parmi les maîtres du XVe siècle.

Personne, jusqu'alors, n'avait songé aux panneaux de Genève, relégués, en quelque sorte, dans l'oubli. A qui revient l'honneur du rapprochement? On ne l'a point dit. Il s'opéra pourtant, et Conrad Witz prit rang, à dater d'alors, parmi les maîtres les plus originaux.

On ne se lasse point d'admirer, avec la gracilité des modèles, le charme de leur attitude, et l'on peut dire, vraiment, que peu d'œuvres intéressent à un pareil degré par le détail. Si rien n'échappe à la faculté d'analyse du peintre, rien, non plus, ne semble lasser sa patience. Ses combinaisons d'ombre et de lumière sont d'une justesse surprenante. D'ailleurs, très ingénieux dans sa recherche, il vous surprend par des détails où se révèle son esprit curieux, comme, entre autres, la manière dont, à quelque distance de sainte Catherine, il dépose à terre la roue d'or de son martyre, et en projette, sur les dalles du cloître, l'ombre rayonnante. A remarquer, aussi, ses masses d'ombres reflétées, de très consciencieuse étude, faisant immédiatement songer au Maître de Flémalle.

La dégradation des arceaux du cloître, profilant leurs nervures brunes sur le fond blanchi, est de surprenante justesse.

Tout à l'extrémité de la galerie, en un coup de lumière, s'aperçoit un carrefour où une grande maison blanche, aux volets bruns, représente la boutique d'un peintre, sans doute celle de l'auteur. Coup d'œil intéressant sur la

physionomie du moyen âge, cette place publique, avec ses menus épisodes de la vie urbaine. Encore et toujours l'idée de Flémalle se représente.

C'est au groupe des deux saintes que, tout naturellement, revient notre principale attention. Par une circonstance bizarre, il oppose deux costumes de coupe entièrement dissemblable, bien que probablement contemporains. Sainte Catherine, dame de haut parage, porte la couronne des filles de rois. Sa robe sans ceinture, aux manches d'ampleur démesurée, procède du bliaut. Par sa coupe, elle appartient à la première moitié du XV[e] siècle. Madeleine, vêtue d'un « peliçon » vert, fait songer immédiatement à la sainte Marguerite de notre estampe. Cette fois encore, on constate, au-dessous de la ceinture de sa robe fourrée, les plis symétriques dont de Brou déclarait chercher en vain l'exemple dans le premier tiers du XV[e] siècle.

Très remarquable est, en cette exquise création, le style des draperies. Comme dans l'estampe du Cabinet de Bruxelles, comme dans celle, aussi, de la Bibliothèque de Saint-Gall, il se caractérise par un amoncellement de plis peu naturellement amené.

Cette façon particulière d'interpréter les étoffes, nous la retrouvons dans d'autres peintures de Witz, notamment dans un de ses panneaux de Genève, celui où le cardinal de Borgnys est prosterné devant la Vierge. Le prélat est comme perdu sous l'avalanche des plis de son manteau épiscopal.

Ce chiffonnement excessif des tissus est-il caractéristique de l'art de la Souabe? Nous inclinons à le croire. Il se montre, frappant, dans une peinture du Musée de Zurich, grand panneau provenant d'une maison de Constance, dite « Haus zum Pflug », c'est-à-dire de la charrue.

Des jeunes gens des deux sexes s'ébattent dans un jardin.

A l'avant-plan, des jeunes filles sont engagées dans une partie de cartes.

Restée presque à l'état d'ébauche, cette production, de la première moitié du XV[e] siècle, est frappante par l'extraordinaire abondance des plis des étoffes. Leurs cassures, à angles aigus, rappellent d'une manière remarquable le style de l'estampe de 1418. Viendra-t-il à l'esprit de quelqu'un de rechercher la somme d'influence exercée par Jean van Eyck sur cette création d'ordre subordonné, bien que de si haut intérêt pour nous? Nous en doutons, et d'autant plus volontiers que, certainement, van Eyck a plus de simplicité dans le style des draperies.

« Dès les premières décades du XV[e] siècle, dit M. Daniel Burckhardt, la somme d'autorité du groupe des peintres de la Souabe et du Haut-Rhin paraît avoir été considérable. Stephan Lochner, originaire de Meersburg, non loin de Constance, fixé à Cologne vers 1430, donne clairement à connaître, même dans son œuvre capitale, la fameuse peinture du dôme, qu'il se forma sous quelque réaliste haut-allemand, ayant des affinités avec Conrad Witz, avant de sacrifier à l'archaïsme particulier aux Colonais. Les saints du volet droit, dans le *Dombild,* font, par leurs costumes somptueux, songer à Conrad Witz. L'École du Rhin moyen relevait alors de celle du Haut-Rhin souabe. (Cf. le Maître de la Passion, à Darmstadt.) Peut-être même l'influence de cette dernière se fit-elle sentir dans un cercle plus étendu. « Hance » de Constance, mentionné parmi les peintres travaillant à la Cour de Philippe le Bon en 1424, pourrait très bien avoir influé sur les frères van Eyck. »

L'hypothèse est gratuite, ledit Hance de Constance ne nous étant connu que de nom. Le D[r] Burckhardt ne repousse point, du reste, l'idée d'une influence possible de van Eyck sur Conrad Witz, tout en faisant observer que s'il fit le voyage de la Flandre ce ne put être qu'à

une époque antérieure à l'achèvement de l'*Adoration de l'Agneau*.

Une petite peinture du Musée de Naples, restituée à Conrad Witz par feu Ad. Bayersdorfer, et représentant la Sainte Famille dans une église, n'est pas sans offrir quelque analogie de conception avec les œuvres de van Eyck. Il s'agirait de savoir quelle création du fameux peintre pénétra en Suisse. « Se fit-il, dit M. Burckhardt, que quelque prélat, venu au concile de Bâle, y apporta, dans ses bagages, un retable portatif? Ou bien, quelque marchand, quelque artiste des Flandres, attiré à cette « foire continue » dont le concile de Bâle fut l'occasion, procura-t-il à maître Conrad le moyen d'étudier une production de son pays? »

« Qu'on n'aille pas, cependant, ajoute le savant critique, attacher plus d'importance qu'il ne faut à cette action problématique de van Eyck sur son confrère de Rottweil. Conrad Witz procédait d'une école suivant des voies très proches de celles des van Eyck : l'école réaliste de l'Allemagne du Sud. Witz est le Germain parlant le rude idiome de son pays. Dans ses œuvres de Bâle se reflète le caractère indépendant des écoles de la Souabe et du Haut-Rhin, libres des enseignements de la Flandre. »

Au point de vue spécial de cette étude, à défaut d'informations sur les précurseurs des van Eyck, il nous suffit de savoir que, parallèlement à eux, des maîtres doués d'un puissant esprit de nature se sont produits en des centres soustraits à leur influence. S'il est loin de notre pensée de prétendre qu'aucun de ces maîtres fût de force à disputer la prééminence aux glorieux représentants de l'École dite de Bruges, nous pouvons néanmoins signaler, chez plus d'un, des caractères dont, plus visiblement que du style de Jean van Eyck, l'estampe de 1418 semble trahir l'influence.

De 1418, nous n'apportons, il est vrai, aucune produc-

tion, ni flamande ni étrangère. Le Maître dit de Flémalle, Conrad Witz ne se révèlent qu'à dater de 1430. Est-on fondé à arguer quoi que ce soit de ce court intervalle de douze années, quand personne encore n'est parvenu à faire le départ des œuvres d'Hubert d'avec celles de Jean van Eyck?

La miniature nous éclaire peu. Voici pourtant les *Heures de Turin,* déjà citées, un ensemble complexe mais dont, certainement, diverses pages doivent dater des premières années du XVe siècle. Au feuillet XXIX, la *Pietà;* au feuillet XXXVIII, le *Christ enseignant le Pater aux apôtres,* nous font constater un système de draperies où, indiscutablement, l'abondance des brisures ne le cède en rien à celle de notre estampe.

Or, de la savante introduction dont M. Paul Durrieu accompagne ce précieux ensemble, il ressort que la partie du recueil à laquelle appartiennent les miniatures susdites eut pour possesseur Guillaume IV de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande, mort en 1417 (1).

L'infériorité technique de notre estampe ne constitue par soi-même aucun argument ni pour ni contre l'authenticité de sa date. Le travail matériel n'est sûrement pas d'un praticien fort habile, et la composition lui est beaucoup supérieure. C'est ce que démontre surtout le rapprochement des deux versions, celle de Bruxelles et celle de Saint-Gall. Ce rapprochement a pour effet de mettre puissamment en relief le caractère primitif de notre estampe, représentée, par certaines critiques, comme d'un art trop avancé pour justifier sa date.

Nous ne venons point proposer pour elle une origine. Vouloir inférer du lieu de sa découverte qu'elle soit nécessairement flamande et malinoise, serait passablement

---

(1) Voir aussi *Les débuts des Van Eyck,* par le même auteur. (*Gazette des Beaux-Arts,* troisième période, t. XXX [1903], p. 107.)

aventureux. L'estampe est, par essence comme par destination, chose erratique. Gravée en Flandre, elle peut se rencontrer en Italie et vice versa. Une particularité pourtant nous frappe : l'identité absolue dans le coloriage des deux épreuves en présence. Où se produit le rouge dans celle de Saint-Gall, soit aux robes de sainte Catherine et de sainte Barbe; sur le livre d'heures tenu par sainte Marguerite; à l'intérieur de la corbeille de sainte Dorothée; enfin aux ailes des anges et sur le tronc des arbres, les mêmes couleurs apparaissent dans la pièce de Bruxelles. On constate même, de part et d'autre, quatre touches de minium, disposées en croix, dans le nimbe de l'enfant Jésus. Les autres couleurs, le vert et le jaune, ont laissé, dans la pièce de Bruxelles, des traces plus faibles, mais encore apparentes, aux endroits où sont appliquées ces mêmes nuances, dans l'estampe de Saint-Gall. D'où la conclusion que les deux pièces sont d'origine commune.

Que celle de Saint-Gall soit la seconde, non la première, nous le concluons tant de sa liberté d'exécution que des tentatives d'ombre, exprimées par hachures, à l'épaisseur de certaines parties de la barrière et, notamment, à son loquet, comme déjà, d'ailleurs, nous en avons fait la remarque.

Une particularité dont la valeur semble avoir échappé aux iconographes qui, avant nous, ont fait de la pièce de 1418 l'objet de leur examen, c'est le nimbe. D'une manière générale, le nimbe n'apparaît point dans les œuvres flamandes du XV[e] siècle. Il est caractéristique, en revanche, des productions allemandes de la même époque. Ni les vierges ni les saints de Jean van Eyck n'ont le front nimbé, ce qui renforce le puissant aspect de nature des personnages sacrés.

Dans les compositions de l'école germanique, le nimbe n'est point le cercle d'or discret que l'on rencontre parfois chez les Flamands. Il s'agit, au contraire, d'un disque

éclatant, de large diamètre, auquel l'œil ne s'accoutume pas sans effort. Dans l'imposant retable de Stephan Lochner, à la cathédrale de Cologne, la couronne de la Vierge, comme dans notre estampe, est tangente à la circonférence du nimbe, dépassée seulement par la croix qui la surmonte.

Qui ne se souvient de l'exquise peinture du même Lochner, la *Vierge à la haie de rosiers,* au Musée de Cologne, ou encore de sa *Madone,* du Musée archiépiscopal de la même ville? Ici les nimbes ont un diamètre excessif. Nulle œuvre flamande n'en offre l'équivalent.

Passavant a cru devoir assigner au graveur de l'estampe de Bruxelles un second *Mariage de sainte Catherine,* appartenant à la collection du Musée de Cologne (1). La pièce est de moyen format, bien gravée, mais certainement de date postérieure, à la juger par le style. Ses rapports avec l'estampe au millésime de 1418 sont moins apparents qu'avec l'épreuve de la bibliothèque de Saint-Gall. Ainsi également le juge M. le Dr Schreiber (2).

Ruelens, avec d'autres auteurs, incline à voir dans une *Vierge immaculée,* appartenant au Musée de Berlin, l'œuvre du maître de l'estampe de 1418. Les inscriptions qui accompagnent ce bel ensemble étant flamandes, l'assimilation des deux pièces offrirait un grand intérêt pour nous. Mais, comme du reste l'a fait observer Lippmann (3), l'identité de type, et même de procédé, n'est point si absolue, qu'on puisse assigner aux deux productions une origine commune. Il devient dès lors superflu de faire un nouvel examen du morceau.

* * *

(1) *Peintre-graveur,* t. I, p. 110.

(2) *Manuel de l'amateur, etc.*, nº 1168.

(3) Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes. (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1876, p. 244.)

Nous pensons avoir, dans leur ensemble, exposé les éléments nouveaux qui, durant ce dernier quart de siècle, sont venus se grouper autour du problème posé par l'estampe de 1418. Il est douteux que quelqu'un, aujourd'hui, se hasarde à redire avec Passavant : « C'est sur une falsification que repose la prétendue découverte d'une estampe néerlandaise sur bois sous la date de 1418 ». Personne, non plus, ne s'autorisera des théories de de Brou, sur le costume, pour reculer de cinquante ans la production de l'œuvre incriminée.

La présomption qu'un numéral ait été, par inadvertance, omis du millésime ne nous semble pas, en toute sincérité, pouvoir être admise. Sans doute, pareilles erreurs se sont produites, et se produisent encore, spécialement dans la typographie; on peut, toutefois, les dire exceptionnelles. Que, justement, elles dussent se constater dans les deux estampes signalées comme les premières revêtues d'un millésime, serait chose à ce point étrange, qu'on dût la tenir pour inadmissible.

Les études de Renouvier ont eu pour conséquence d'avancer de trente ans la date de production des épreuves en taille-douce, réputées jusqu'alors les plus anciennes. Est-ce à dire qu'il n'y en ait pas eu d'antérieures? Qui donc osera l'affirmer?

En faisant valoir les titres de l'estampe de 1418 à porter légitimement sa date, nous ne songeons pas davantage à l'envisager comme le spécimen d'impression xylographique le plus ancien. Que le millésime y ait été frauduleusement imprimé, nous ne l'admettons point davantage. Et si, dans sa contexture, ce millésime est à l'abri du soupçon, en bonne logique, doit-il signifier autre chose que la date même de l'œuvre qui s'en trouve revêtue?

On objectera le style. L'argument, nous n'hésitons pas à le reconnaître, est de portée fort sérieuse. Une date n'est rien, en effet, où le style ne s'accorde point avec elle.

Mais, on l'a vu, le contingent des peintures de la première moitié du XVe siècle comprend des productions inaperçues, si pas ignorées, il y a vingt-cinq ans à peine, dont plusieurs nous mettent en présence de caractères beaucoup plus proches de ceux de notre estampe qu'on ne pouvait le soupçonner naguère.

Le nombre est vaste des maîtres du XVe siècle dont, seul, le nom a survécu, sans aucune œuvre pour nous permettre de mesurer leur valeur. De ceux, en revanche, dont les productions nous restent, mais dont le nom s'est perdu, où sont les pages que nous puissions dater, avec chance de certitude, à vingt ans près? Il est superflu, sans doute, de rappeler les nombreuses erreurs où, en matière de détermination de dates, sont tombés des critiques, bien mieux avertis, cependant, que nous ne pouvons l'être pour notre estampe, où pas un ornement, pas un membre d'architecture, pas un détail précis de costume ne peut servir de base à un classement rigoureux.

Il ne viendra, sans doute, à l'esprit de personne de prétendre que les deux arbres entre lesquels se présente la Vierge, accusent un art trop avancé pour l'époque indiquée par la date inscrite sur la pièce.

Nous pouvons, d'ailleurs, nous abstenir de reprendre, en sous-œuvre, les raisons développées par de Reiffenberg et Ruelens avec une éloquence à laquelle nous ne saurions aspirer, une puissance de dialectique qui nous laisserait peu d'espoir d'être plus persuasif qu'eux.

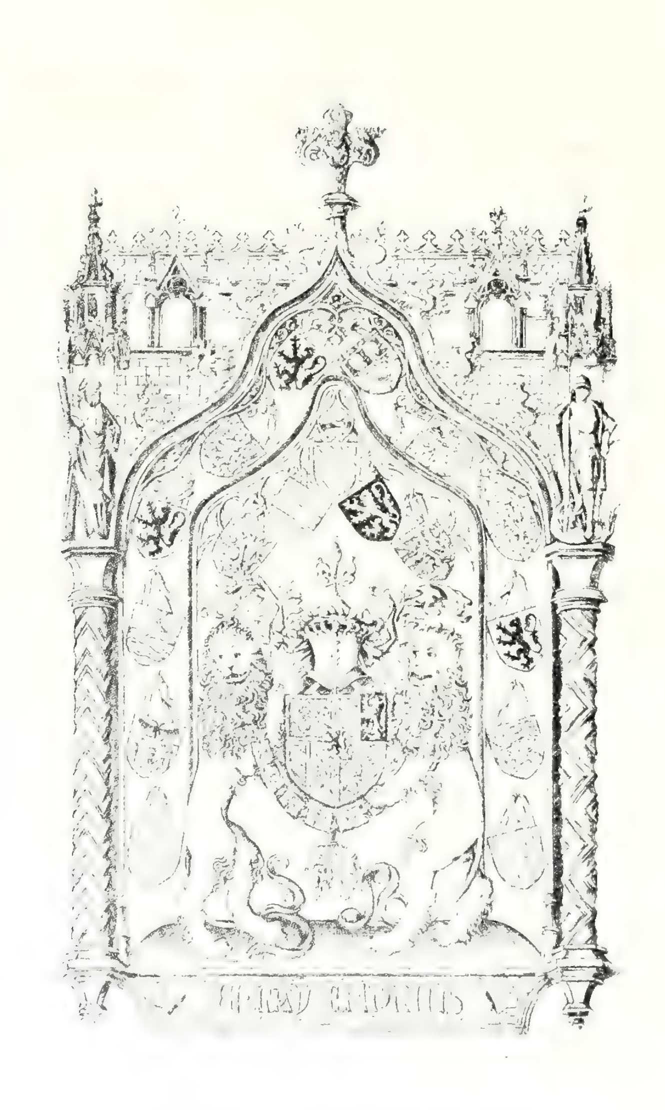
Mais ce qu'ils n'ont point fait, ce qu'ils ne pouvaient tenter avec l'aide des matériaux qu'ils avaient à leur portée, ce que nous avons voulu entreprendre, a été de faire bonne et finale justice des assertions de ceux qui, sans autre preuve que leur simple affirmation, se sont plu à représenter comme entaché de fraude, comme indigne de compter parmi les incunables de la gravure, un document en faveur de l'authenticité duquel existent, non pas

seulement des présomptions sérieuses, mais aussi des témoignages trop puissants pour pouvoir être laissés à l'écart. Ce n'est point, en résumé, par la simple négation que se résolvent les problèmes de la nature de celui que pose le morceau, à coup sûr très intéressant, sur lequel il nous a paru utile d'appeler à nouveau l'attention des curieux.

Et nous ne saurions mieux terminer cette étude qu'en redisant, avec Ruelens (1) : « Si les travaux entrepris, en vue d'une question directe, n'aboutissent pas toujours à la solution désirée, il est certain du moins que, dans une foule de cas, les recherches des travailleurs n'ont pas été perdues. En creusant les mines du passé, en étudiant les monuments et les débris, on recueille presque toujours des matériaux utiles, des documents précieux pour des questions incidentes, et il est rare que ces recherches ne profitent point à l'augmentation de nos connaissances ».

---

(1) *La Vierge de 1418*, p. 24.



LES ARMOIRIES DE BOURGOGNE

La planche des armoiries de Bourgogne.

(Extrait de l'*Art*, revue hebdomadaire, Paris, 1877, vol. II, p. 233.)

Les œuvres artistiques n'ont, pas plus que les livres, le privilège d'échapper à cette destinée dont parle le poète. Que d'individualités, que d'écoles entières, tour à tour encensées, perdues dans l'oubli, pour renaître à de nouveaux honneurs, après de longues périodes d'indifférence ! Et si notre examen s'arrête aux œuvres multipliées par l'impression, combien il s'en révèle dont à peine quelques spécimens survivent à une diffusion que nous savons excessive et qui méritent un examen d'autant plus attentif qu'ils nous parlent d'un passé plus lointain !

Notre époque — il faut le dire à son honneur — s'est montrée plus soucieuse qu'aucune autre de rendre aux manifestations artistiques du passé leur place légitime, et nous ne pensons pas qu'aucun art ait plus que la gravure excité l'intérêt des archéologues.

C'est que, jusqu'à ce jour, un insondable mystère enveloppe les origines — encore si rapprochées — de ce procédé curieux. Il semble que le hasard se plaise à compliquer le problème. Chaque nouvelle découverte déroute les chercheurs. On voit surgir alors des théories plus ou moins ingénieuses qui, bientôt, auront à soutenir l'assaut d'une nouvelle critique et qui, demain peut-être, seront à

leur tour réduites à néant. Nous n'en pourrions citer de meilleur exemple que l'estampe que nous plaçons sous les yeux du lecteur.

La planche des armoiries de Bourgogne a, dès longtemps, pris place parmi les productions les plus importantes de la gravure sur métal à ses débuts. Non seulement elle se distingue parmi les œuvres primitives, par la combinaison d'une belle donnée ornementale avec un sujet qui restreint dans d'étroites limites la période probable de son exécution, mais elle imprime aux recherches une direction plus précise que d'autres travaux de la même époque. Notons ensuite que ce résumé pompeux des possessions du duc de Bourgogne — car telle est en réalité sa signification — passa directement d'un recueil de la Bibliothèque dite « de Bourgogne » ([1]), au Cabinet des Estampes de Bruxelles, et enfin qu'aucun autre Cabinet n'a signalé la présence d'une seconde épreuve tirée de la planche. C'est sans doute plus qu'il n'en faut pour donner un intérêt considérable à l'œuvre qui nous occupe.

C'est en 1859, une couple d'années après leur découverte, qu'il fut d'abord question des armoiries de Bourgogne. Dans une notice très approfondie, qui parut dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* M. Alvin fit connaître les circonstances de sa trouvaille et le résultat des recherches qu'il avait faites pour arriver à lui assigner une date probable.

Si par le style, et mieux encore par la devise du duc Charles le Téméraire : JE LAY EMPRINS, l'estampe se classait d'emblée entre les années 1467 et 1477, il n'en était pas moins d'une importance considérable de mieux préciser, s'il était possible, la date de son exécution. Une étude attentive des blasons représentés par le graveur, permit à

([1]) La Bibliothèque de Bourgogne forme une section de la Bibliothèque royale de Belgique.

M. Alvin de restreindre à un maximum de cinq années la période probable de la production de l'estampe. Et, en effet, Charles le Téméraire ayant pris possession du duché de Bourgogne en 1467, n'acquit qu'en 1472 le duché de Gueldre et le comté de Zutphen. Or les blasons de ces deux provinces ne figurent point dans l'estampe, qui se trouve être ainsi, par une déduction logique, antérieure à 1472. M. Alvin constatait ensuite la présence de l'écu du Charolais, alors que dans aucun des diplômes connus du fils de Philippe le Bon après son avènement, ce titre n'a subsisté. L'auteur était ainsi amené à désigner l'année même de l'avènement de Charles le Téméraire, comme date probable de l'exécution de la planche.

La découverte fit naturellement sensation dans le monde des iconophiles, et l'on assista pendant plusieurs mois à un intéressant débat, auquel prirent part en France, en Allemagne et en Belgique, des hommes d'une compétence reconnue. Le différend s'engagea surtout à propos de l'attribution de la planche, donnée par les uns au Maître de 1466 lui-même, par d'autres à son école, attributions du reste contestées d'autre part. On vit successivement entrer dans l'arène M. Harzen, un amateur très érudit, dont la collection appartient actuellement à la ville de Strasbourg ; M. Renouvier, l'auteur bien connu du beau livre sur l'*Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas;* M. Passavant, le directeur du Cabinet de Francfort et le continuateur de Bartsch ; M. de Brou, conservateur des collections du duc d'Arenberg.

Sur la question de date, l'on différait peu. « Point de doute possible à cet égard, écrivait notamment M. de Brou (1), c'est l'âge que nos recherches personnelles, communiquées à M. Alvin, avaient permis d'assi-

(1) *Revue universelle des Arts*, t. IX : Le graveur de l'an 1466 et les grandes armoiries de Bourgogne.

gner, c'est-à-dire qu'elle doit avoir été gravée entre les années 1467 à 1472, peut-être 1473... ». M. Harzen, qui, pendant son séjour à Bruxelles, avait assisté à la découverte de la pièce, allait plus loin encore. M. Alvin avait émis l'opinion que parmi les nombreuses estampes rangées fort arbitrairement dans l'œuvre du Maître E. S. de 1466, il s'en trouvait dont le faire se rapprochait de celui de la planche aux armoiries de Bourgogne. M. Harzen était plus catégorique. « M. Alvin vient de trouver dans un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne une pièce inconnue jusqu'ici du Maître de 1466... », écrivait-il [1], et dissertant ensuite sur la nationalité de ce maître célèbre, tour à tour revendiqué par l'Allemagne, la Flandre et la Hollande, il crut pouvoir en faire un Valenciennois, cité par Jean Lemaire, dans ce passage de sa *Couronne margaritique :*

... J'ai ouvriers dont la main sage et caute
Saura très bien platteforme eslever,
Bien estamper, bien soulder, bien graver.
. . . .
Lors un Valenciennois,
Gilles Steclin, ouvrier fort authentique,
Lui dit aussi : Maistre, tu me congnois.
Quand Mérite oy parler Gilles Steclin :
Certes, dit-il, tu t'avances à bonne heure ;
Mais il convient, pour entente plus meure,
Prier ton père aussi qu'il y besongne ;
Car chacun sait la main fort propre et seure
De Hans Steclin qui fut né à Coulongne.

Gilles Steclin était donc Valenciennois, fils d'Allemand, signant indifféremment Egidius ou Gilles, de là E. S. ou G. S., initiales que M. Harzen avait cru lire sur la célèbre

---

(1) *Archiv für Zeichnede Künsten,* t. V, et *Revue universelle des Arts,* t. IX.

Vierge d'Einsiedlen. Steclin n'était qu'une corruption de Stecher, graveur.

Cette ingénieuse combinaison, reprise avec un certain empressement par M. Renouvier, ne réussit pas cependant à persuader ni lui-même ni d'autres connaisseurs de l'attribution de notre estampe au Maître de 1466. M. Alvin fut lui-même des premiers à combattre les vues de M. Harzen, ce que firent également MM. Passavant, de Brou et Alexandre Pinchart, dans ses excellentes notes au livre de Crowe et Cavacaselle sur les *Anciens peintres flamands*. M. Renouvier considérait les *Armoiries de Bourgogne* comme produites dans l'atelier du Maître de 1466, tandis que Passavant, se fondant sur la liberté d'allures de certaines parties de la planche (1), la donnait à un maître néerlandais encore inconnu. « Vouloir en désigner un, disait avec raison de son côté M. de Brou (2), ne serait guère chose facile, surtout si l'on tenait à le faire avec certitude. Les documents nécessaires à cet effet sont insuffisants, et l'histoire de la gravure sur métal aux Pays-Bas au XVe siècle est encore très peu élucidée et quasi à l'état d'enfance. Plus sage serait de s'abstenir et d'attendre, au lieu de produire une attribution erronée, laquelle n'aurait pour résultat que d'égarer l'investigateur ».

Un silence de près de vingt années pouvait faire considérer le débat comme clos. On avait vainement attendu l'apparition d'une nouvelle épreuve. Il se produisit mieux que cela : une nouvelle version des armoiries de Bourgogne, et comme conséquence une nouvelle controverse.

La planche se présentait au public sous un fort respectable patronage : celui de M. Pinchart, des Archives géné-

---

(1) PASSAVANT, *Le Peintre-graveur*, t. II, p. 271.

(2) *Revue universelle des Arts*, t. IX, p. 431.

rales du royaume, collaborateur de l'*Art* et depuis plus de trente ans le possesseur de l'œuvre.

Appliquant à l'estampe nouvelle les arguments développés autrefois par M. Alvin, M. Pinchart a cru pouvoir la substituer dans tous les droits de l'ancienne, et se fondant, en outre, sur un certain nombre de différences matérielles, l'auteur n'hésite pas à considérer sa planche comme l'œuvre-type dont l'estampe de la Bibliothèque royale serait la copie.

Inutile d'insister sur l'importance d'une pareille affirmation après les études provoquées par l'œuvre de la Bibliothèque.

Voici, en effet, une planche que les iconophiles les plus experts ont examinée en original ou en fac-similé. Divisés quant à l'attribution de l'œuvre, ils sont cependant d'accord pour la classer, comme on l'a vu, parmi les pièces primitives. M. Harzen, dans une lettre insérée par M. Alvin dans sa notice lue à l'Académie, déclare que pour lui, sans aucun doute, il s'agit d'une œuvre du Maître de 1466. Waggen, qui, de son côté, exprime ses vues après avoir consulté MM. Sotzmann et Stoto, déclare que « l'estampe peut servir à fixer approximativement l'époque de quelques graveurs qui portent le cachet de l'école de van Eyck ».

Ce qui concorde avec l'opinion de M. de Brou que l'estampe est « d'une extrême importance pour l'histoire de la gravure en taille-douce à l'époque de la naissance de cet art aux Pays-Bas [1] », et cette pièce tant vantée ne serait, après tout, qu'une copie! On voit que nous avions raison de dire en commençant que les œuvres d'art ont bien aussi leur destinée!

La nouvelle planche aux armoiries de Bourgogne se distingue sous plusieurs rapports de celle que nous repro-

---

(1) *Revue universelle des Arts*, t. IX, p. 432.

duisons. L'imperfection matérielle du travail y est évidente. Les profils alourdis des lions héraldiques, l'absence de symétrie et de précision des détails d'architecture et plus encore la maladroite tournure des deux saints patrons de la Toison d'or, saint Georges et saint André, placés au sommet des colonnes, nous parurent des causes évidentes d'infériorité pour cette planche. Des modifications matérielles nous fortifiaient dans cette opinion que l'auteur s'était efforcé sans trop de succès à traduire l'œuvre commune.

M. Pinchart nous apprend en quoi sa planche diffère de celle de la Bibliothèque (1).

« Certaines différences sont à constater entre l'épreuve de la Bibliothèque royale et la mienne, écrit-il. La figure de saint André regarde à droite et dans le même sens que saint Georges. En second lieu, les lions léopardés de l'écusson de Frise sont posés l'un sur l'autre sur un champ semé de besants, dans un sens inverse du véritable. Ils marchent de gauche à droite. Le copiste (c'est-à-dire l'auteur de la planche de la Bibliothèque royale) a rectifié cette erreur et les a dessinés allant de droite à gauche. Une autre encore, assez notable aussi, est que le champ sur lequel est placé la devise : JE LAY EMPRINS, n'est orné de flammes qu'aux deux extrémités. »

L'article de M. Pinchart nous fait connaître, en même temps que l'opinion de son auteur, celle de M. de Brou, dont on a vu la part active dans le débat provoqué par la découverte de M. Alvin. « En comparant votre estampe à celle de la Bibliothèque, écrivait M. de Brou à notre savant collaborateur, d'instinct on distingue l'œuvre prototype de la reproduction..., d'ailleurs les variantes qui existent entre les deux estampes viennent d'elles-mêmes

---

(1) ALEXANDRE PINCHART, La plus ancienne gravure sur cuivre aux Pays-Bas. (*Bulletins des Commissions royales d'Art et d Archéologie*, 15e année, p 228.)

plaider en faveur de la vôtre. Le copiste a corrigé son devancier. »

Au fond, il n'y a rien de bien extraordinaire dans ce fait d'une copie passant pour une œuvre originale et vice versa. Pour n'en citer qu'un exemple éclatant, rappelons que l'original du célèbre *Crucifiement,* d'Albert Dürer, gravé pour le pommeau d'épée de l'empereur Maximilien, fut longtemps dédaigné, tandis qu'à sa place un prix excessif était attribué à une des copies signalées par Bartsch. Mais il s'agissait, dans l'espèce, d'une planche ayant à peine 2 $^1/_2$ centimètres de diamètre, et dont la copie était assez fidèle pour tromper même un connaisseur comme Bartsch, qui était lui-même un graveur d'un vrai mérite.

Rien de semblable dans le cas des armoiries de Bourgogne dont il serait bien difficile de confondre les deux planches. On a vu sur quelles différences matérielles s'appuient MM. Pinchart et de Brou. Il y a, pour ce dernier, des preuves plus évidentes encore en faveur de l'antériorité de la planche. « L'auteur de votre estampe, écrit-il à M. Pinchart, est peut-être un moins habile buriniste que celui de la planche de la Bibliothèque royale, mais il est, par contre, bien plus original, plus simple et plus coloré dans ses tailles, lesquelles sont toujours très libres et fort pittoresques, tandis que son copiste, quoique étant fort précis, est toujours plus sec et plus froid. »

Rapprochons ce nouveau passage de ceux que nous connaissons déjà, et nous constatons que, pour M. de Brou comme pour M. Pinchart, l'auteur de l'œuvre récemment découverte est appelé à bénéficier de ses imperfections. Fautes de blason et incorrections de dessin doivent être envisagées comme ces écarts que l'on pardonne à un Rembrandt ou un Goya en faveur de leur originalité. Nous doutons fort que ces arguments parviennent à rallier les amateurs aux vues de nos honorables devanciers, malgré la conviction exprimée par M. de Brou, qu'il n'est pas

d'iconophile un peu expert qui puisse hésiter à reconnaître comme il le fait l'original de la copie.

La gravure, à ses débuts, n'était pas ce qu'elle est devenue par la suite : un art de reproduction; et plus d'un siècle s'écoule avant que l'on voie apparaître les traductions, par le burin, d'œuvres peintes ou sculptées. On ne pourrait citer à cette règle que de très rares exceptions, surtout parmi les travaux produits de ce côté des Alpes. A toutes les époques, par contre, nous trouvons des copistes, et personne n'ignore qu'il y en a d'éminents : Marc Antoine, Marc de Ravenne, Albert Dürer lui-même. Mais le but essentiel du copiste était de rendre avec le plus d'exactitude possible l'original qu'il suivait, et il y parvenait d'autant mieux qu'il était plus habile. Pour l'œuvre originale, conception et exécution émanaient d'un même auteur. Il faudrait donc, pour que la nouvelle estampe des armoiries de Bourgogne pût revendiquer d'une manière quelconque la priorité sur l'ancienne, ou bien que l'une et l'autre planche eussent été gravées d'après un prototype non signalé, une tapisserie, par exemple celle aux armoiries de la Toison d'or, que l'on conserve à Berne [1]; ou bien que, suivant l'hypothèse de M. de Brou, la planche de M. Pinchart eût servi de guide à l'auteur de celle de la Bibliothèque royale. La première alternative est inadmissible, car la confrontation des deux œuvres démontre, dans l'ensemble comme dans chaque détail, et quelle que soit la première en date, que celle-ci était placée devant les yeux du copiste. En étudiant, par exemple, les mèches de la crinière des lions qui servent de supports à l'écu de Bourgogne, nous trouvons dans les deux planches des ondulations identiques. Pour les détails de l'architecture, il en est de même. Ce point déterminé

(1) Voy. Dr Gottfried Kinkel, *Mosaik zur Kunstgeschichte* Berlin, 1876.

(à moins que, par la suite, il ne se découvre une pièce plus ancienne encore que celles que nous connaissons), la planche de M. Pinchart devrait être admise comme une création tout à fait originale, ce qu'établiraient à suffisance, d'après M. de Brou, des fautes de blason et autres différences matérielles et surtout un travail plus pittoresque et moins précisé.

Nos vues sur ce point sont absolument différentes.

Si, plus sages que nos pères, nous avons su rendre aux maîtres « gothiques » la justice qui leur est due, discerner à travers de fréquentes gaucheries une véritable élévation de style et une très rare intensité d'impression, nous ne songeons pas sans doute à trouver dans leurs œuvres la souplesse et le pittoresque du travail entendus dans le sens moderne. L'éducation de l'archéologue a précisément pour objet de lui permettre de discerner entre les maladresses résultant de l'ignorance et les caractères propres aux œuvres primitives. Refusons aux maîtres du XV[e] siècle vingt qualités aimables, mais laissons-leur, de grâce, l'austère sincérité de l'exécution!

Où se manifeste d'ailleurs dans l'estampe nouvelle cette liberté pittoresque du travail? L'œuvre que nous plaçons sous les yeux du lecteur est purement ornementale. L'architecture caractérise très nettement les flamboiements du gothique à son déclin. Déjà même les fûts de colonnes font pressentir la Renaissance. Le créateur d'un tel ensemble n'a pu songer à transporter son œuvre sur le cuivre qu'en sachant parfaitement ce qu'il voulait produire. Qu'elle fût de commande princière, comme il y a tout lieu de le croire, ou qu'elle n'eût d'autre destination que de glorifier le souverain, il fallait avant tout que la planche ne laissât rien à désirer au point de vue de l'héraldique, chose essentielle au moyen âge. Si nous cessons d'avoir foi dans l'exactitude des blasons, l'ingénieux raisonnement de M. Alvin perdra toute valeur, et pas plus par

MM. de Brou et Pinchart que par nous, l'estampe ne pourra être envisagée comme « la plus ancienne » produite dans les Pays-Bas. Comment expliquer d'ailleurs les fautes de blason dans l'écu de Frise, le deuxième à droite en partant du bas, et cette autre différence signalée par M. Pinchart que le champ où se lit la devise n'est plus que partiellement semé de flammes, qui sont autant d'étincelles jaillissant des briquets de la Toison d'or? On ne le saurait que par une ignorance du blason absolument inadmissible chez l'auteur d'une telle planche. Ces fautes positives doivent être attribuées au manque de talent du copiste.

L'écu de la Frise est le plus détaillé de tous ceux qui figurent sur la planche, et dans leurs petites proportions les léopards offraient à reproduire un peu plus de difficulté que le lion rampant, d'ailleurs fort mal rendu aussi, des autres écussons. Le copiste a abrégé sa tâche en calquant l'écu que l'impression a donné à rebours. Et le même système a prévalu pour le saint André, qui, dans l'estampe de M. Pinchart, n'est pas seulement renversé, mais perd complètement le style et la correction des draperies de cette figure dans l'estampe que le lecteur a sous les yeux, et M. Alvin a fait observer, dans un récent article consacré à la trouvaille de M. Pinchart [1], que, quoique retournée, la figure conservait l'ancien éclairage. C'est là un point d'une importance capitale.

Ce n'est d'ailleurs qu'à grand'peine que l'auteur de la planche supposée originale est parvenu à poser le saint André au sommet de la colonne, et pour nous l'auteur de la planche de la Bibliothèque royale n'a pas fait preuve de maladresse en plaçant vers l'extérieur de la planche la croix de saint André. Elle aurait empiété davantage de l'autre côté sur les lignes architecturales. Comment se

---

(1) L. Alvin, La plus ancienne gravure en taille-douce exécutée aux Pays-Bas. (*Bulletins des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 15e année, p. 333.)

ferait-il, du reste, qu'étant si précis et venant corriger l'original, le copiste eût commis l'erreur de retourner cette figure?

Pour le saint Georges, on ne pouvait plus user du système de copie adopté pour le saint André. Le guerrier eût porté l'épée à droite et tenu la lame de la main gauche, ce qui était inadmissible.

Si nous passons à l'examen des détails d'architecture, nous pouvons affirmer qu'aucune estampe originale du XV[e] siècle ne fournit l'exemple d'une pareille incorrection, et ce défaut ne peut, en aucun cas, passer pour une qualité dans l'appréciation d'une œuvre d'art.

Considérons, par exemple, la lucarne de gauche, nous verrons que les meneaux de cette fenêtre deviennent indéchiffrables dans la planche de M. Pinchart, et quant aux tuiles du toit, elles se confondent à ce point avec les motifs environnants, qu'en admettant, avec nos honorables contradicteurs, l'estampe de la Bibliothèque royale comme une copie améliorée de l'autre planche, il a fallu au copiste un talent qui doit donner à son œuvre la valeur d'une création personnelle.

Prenons enfin le premier venu des lions héraldiques inscrits sur les blasons, celui du Comté de Namur, par exemple. Nous constatons de nouveau une inexpérience de travail qui, pas plus dans les œuvres anciennes que dans les modernes, n'est l'indice d'un bien grand mérite artistique.

En fortifiant M. Pinchart dans l'idée d'antériorité de son estampe sur celle de la Bibliothèque royale, M. de Brou fait nécessairement à l'auteur de la première des deux œuvres l'honneur de la conception. Si tel était en réalité le cas, on ne pourrait expliquer d'une manière plausible que la planche ait été tirée avec des incorrections qui devaient motiver sa mise au relent immédiate. Pour nous, au contraire, parmi les maîtres primitifs, celui-là

seul pouvait exécuter l'œuvre qui était en état de la concevoir. Car, après tout, c'est un ensemble très remarquable que celui qui nous occupe. L'auteur en a parfaitement coordonné les parties, et il n'aura, semble-t-il, passé à l'exécution, abordé la tâche difficile de rendre son œuvre par la gravure, qu'après avoir mûrement étudié les détails. Il eût été impossible à un copiste n'ayant d'autre guide que l'œuvre indécise décrite par M. Pinchart, de produire la planche de la Bibliothèque royale.

Sans doute, il faut souvent une grande réserve pour déterminer entre deux pièces semblables l'original de la copie, mais, en pareil cas, n'est-ce pas la précision plus ou moins grande des détails et leur juste expression qui seront les meilleurs indices pour la solution du problème? Si, par exemple, Bartsch a cru voir dans certaines estampes signées W, et qu'il attribue invariablement à ce Wenceslas de Olomucz, qui a signé la copie de la *Mort de la Vierge,* d'après Martin Schoen (B. 22), des copies d'après Albert Dürer, cela n'a point empêché plus récemment M. le professeur Thausing, dans le remarquable ouvrage qu'il a consacré au maître, d'établir qu'Albert Dürer était lui-même le copiste de ces pièces dont l'original émanerait, d'après lui, de Michel Wolgemuth, son maître. Le *Seigneur et la Dame* (B. 94), le *Groupe de quatre femmes nues* (B. 75), l'*Oisiveté* (B. 76) sont autant de reproductions d'un maître antérieur. Pourtant, malgré l'incontestable supériorité de Dürer dans le maniement du burin, il ne corrige pas son devancier. Au contraire, dans la première des planches, le seigneur porte l'épée à droite, ce qui n'existe pas dans l'original et dans les deux autres pièces. M. Thausing signale des détails dont l'exacte signification a échappé au copiste, ou qu'il a omis par inadvertance. Ce ne sera donc pas l'adresse ou la flexibilité plus ou moins grande d'un burin qui, dans les œuvres primitives, établira la véritable originalité. C'est par la force de l'expression

que celle-ci s'affirme, et l'on pourrait faire bon marché des maladresses fréquentes que nous avons relevées dans l'estampe de M. Pinchart, si le graveur nous offrait en compensation des qualités de style qui lui font absolument défaut.

Est-ce à dire que la trouvaille de M. Pinchart soit sans valeur? Telle n'est pas notre pensée. Tout ce qui se rattache aux origines de la gravure mérite d'être étudié avec la plus sérieuse attention, et l'estampe de notre savant collaborateur n'eût-elle d'autre intérêt que de faire mieux ressortir l'importance de l'œuvre, que nous persistons à considérer comme originale, aurait déjà un intérêt considérable.

Quant à la qualification de « la plus ancienne estampe sur cuivre produite aux Pays-Bas », donnée à l'une ou à l'autre estampe, ce n'est là, sans doute, qu'un titre provisoire, et le fait même de la découverte des deux œuvres dont il est question dans ce travail, doit nous tenir toujours préparés à de nouvelles surprises.

Sur la collection Dutuit.

(Extrait de l'*Art* (1), revue hebdomadaire, Paris, 1883, t. III, p. 38.)

M. Dutuit fut un des connaisseurs auxquels s'adressa M. de Brou, à l'époque de la découverte que fit M. Pinchart, d'une seconde version des *Armoiries de Bourgogne*. Il constate sans peine les divergences qu'il y avait entre les deux œuvres, qu'il ne connut toutefois que par la pho-

(1) *L'Art* a publié une reproduction des grandes armoiries de Bourgogne d'après l'exemplaire de la Bibliothèque de Bruxelles, 1877, t. II, p. 235.

tographie. Sa conclusion actuelle est qu'on ne peut se prononcer sans avoir les planches originales sous les yeux. De fait, une seule hypothèse rendait possible l'opinion de M. de Brou : l'exécution des deux planches d'après un prototype disparu. Il se fit effectivement qu'une relation des fêtes de mariage de Charles le Téméraire vint révéler l'existence d'un grand ensemble décoratif, évidemment conçu sur un plan analogue à l'estampe anonyme. Ce point établi n'a malheureusement pas rendu possible que l'une des deux planches n'ait été copiée sur l'autre; cela ressort à toute évidence de leur comparaison et, pour notre part, la plus imparfaite avait dû prendre pour modèle la plus correctement exécutée. M. Dutuit est d'une opinion assez voisine, car il ne lui paraît pas possible d'expliquer les fautes de blason commises dans la planche de M. Pinchart, à une époque où cette question avait une importance capitale. Pour notre part, nous n'avons jamais hésité à nous expliquer ce point. Le dessinateur était trop maladroit pour rendre certains détails. Il en prit un calque, et l'impression les rendit à rebours Voilà le problème résolu. La planche litigieuse est aujourd'hui dans la possession de M. Malcolm de Poltalloch.

La Légende de saint Servais

Livre xylographique flamand avec préface par Henri Hymans [1].

(Extrait du *Gräphische Gesellschaft,* XV. Veröffentlichung.)

La remarquable suite d'estampes que nous avons le privilège de pouvoir mieux faire connaître aux érudits, n'a point d'histoire. Quand Charles Ruelens lui consacra, en 1873, une première étude, elle était ignorée totalement. Rien de plus explicable. « En prenant connaissance des manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, confiée à notre garde, écrivait Ruelens dans l'*Art moderne,* il nous arriva, l'année dernière, de prendre en main un petit cahier cartonné, perdu, pour ainsi dire, entre de gros *codices,* et qui était renseigné à l'inventaire en ces termes : « Légende de saint Servais avec une miniature à chaque page ».

» Quel ne fut pas notre étonnement en ouvrant ce volume, de voir que nous avions devant nous, non pas un manuscrit et des miniatures, mais un ouvrage de xylographie rehaussé de couleur, comme ils le sont pour la plupart. En feuilletant rapidement les pages, nous en

---

[1] A paru après le décès de M. H. Hymans, à Berlin, chez Bruno Cassirer, 1911.



Cy est quant saint Sinais fut molt honorablement receu a
Treves et y celebra en la chapelle saint Martin. Ly fut
remonstré quant le pays de toute Frise desiroit des
heritiques leur fist savoir pour vouloir aller impetrer p
dons a Romme de leurs pechiez



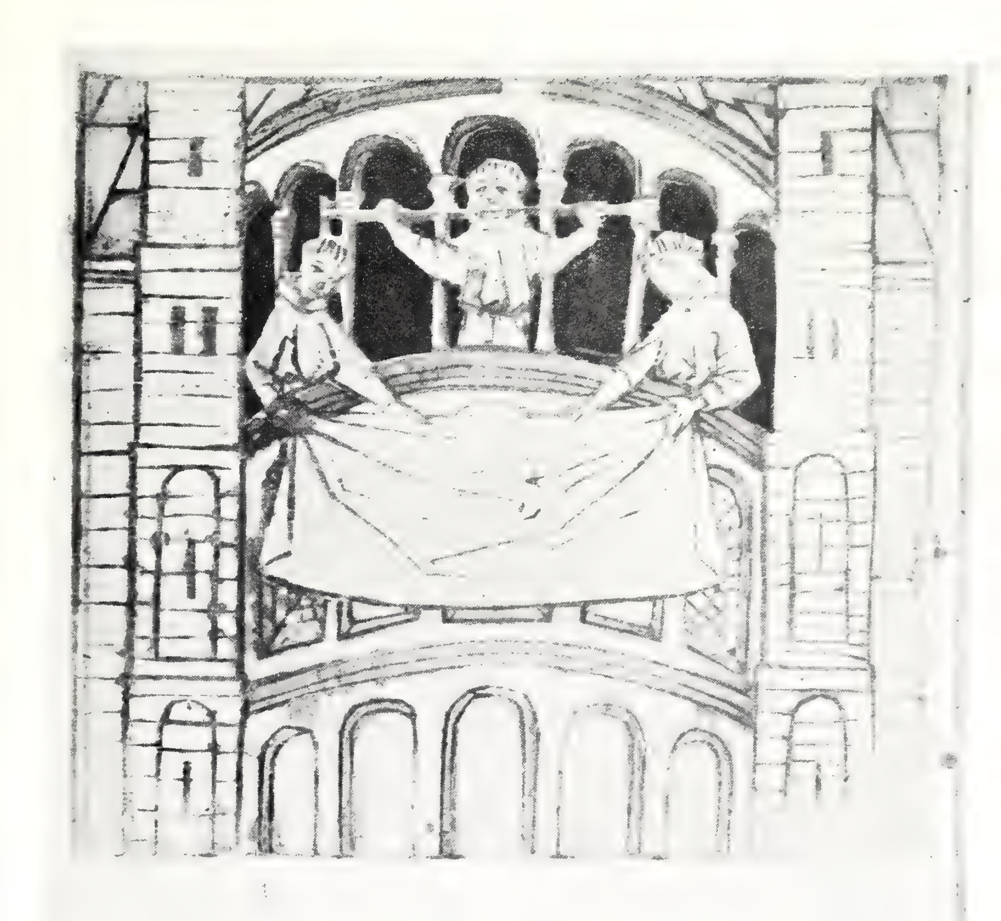
Cy vint saint servais en la cite de Collogne ou fut le concille de Romme pour demettre levesque effrata le quel estoit tiran le quel fut amene a saint servais et mist ou lieu deffrata saint severin pour estre evesque de Collogne

SERVAIS



Cy est comment deux femmes tissoient des draps sur
ung jour saint Ilaire en ung village en France
et pour ce qu'elz ne vindrent pour aler messe la de-
hors et une chapelle en on faisoit le premier de
saint Ilaire commencha ledit drap a saingner pour
quell meffis sur la feste et fonder une eglise et
pour illec qui est encore ledit drap

LÉGENDE



La premiere moustre que en fera
Che est un drappe que Dieu envoia
par ses angles quant saint Servais repassa
et un bordon dou quel il alait en pelerinage
Une fontaine en fist en alant a Rome [illegible]
Du meismes bordon un dragon rebat de fort corage

SERVAIS

comptâmes vingt-quatre, lesquelles formaient une œuvre complète, pouvant être comparée, pour l'importance, aux plus célèbres produits de la gravure tabellaire ».

Suit la description.

Le précieux cahier est un volume in-quarto moyen (hauteur 18 centimètres, largeur 13 $^1/_2$ centimètres, composé de douze feuillets ayant, au recto et au verso, une composition gravée en taille d'épargne, imprimée presque sans trace de foulage et coloriée en teintes plates au moyen d'un patron. Chaque page contient un sujet, sauf la première, la neuvième et la seizième, qui sont divisées en deux compartiments, et la seconde qui en a trois ; il y a donc en tout vingt-neuf sujets ou tableaux, représentant des événements pris dans la légende de saint Servais ou relatifs à son culte. Au-dessous, la page est restée blanche : dans notre exemplaire, une main du XV[e] siècle a écrit en français l'explication sommaire de chaque scène représentée. Ajoutons que l'encre est très pâle, qu'en maints endroits elle a coulé et que le tirage est fort inégal ; on a pu constater cependant, par les traits les mieux marqués, que les dessins ont été taillés sur des planches en bois de poirier (?), comme la plupart des estampes xylographiques primitives.

« Tous les sujets ont une dimension, à peu de chose près, identique ; ils mesurent en largeur 11 $^1/_2$ centimètres, en hauteur 10 $^1/_2$ à 11 $^1/_2$ centimètres. »

Tel est le signalement de l'œuvre, tracé par la main même de celui qui eut la joie de la découvrir. Ajoutons, pour le compléter, que la couverture du recueil est un vulgaire cartonnage, pouvant dater de la fin du XVIII[e] siècle, sinon même du commencement du XIX[e] siècle.

On parla peu de la découverte de Ruelens. En 1877, voulant donner plus d'ampleur à son étude, il fit paraître dans les *Documents iconographiques et typographiques de*

la Bibliothèque royale de Belgique un nouvel exposé accompagné, cette fois, d'une reproduction en autographie de l'ensemble des planches.

Cette reproduction ne pouvait donner qu'une idée très imprécise des originaux; elle en affaiblissait le style et devait forcément inspirer, à quiconque les voyait, le regret de ne les pas connaître mieux.

Le texte, comme généralement les écrits de Ruelens, faisait une part considérable à la documentation. Prodigue de renseignements hagiographiques, il avait le défaut de rattacher la *Légende* à l'œuvre des frères van Eyck. Ainsi il veut notamment montrer l'analogie entre les cavaliers de la planche XII et ceux du volet de l'*Adoration de l'Agneau*. C'était le côté faible de l'étude, venant d'ailleurs d'un savant estimable, mais égaré par l'illusion.

Avoir mis la main sur un document iconographique entièrement nouveau; y avoir trouvé la légende du saint le plus vénéré du Limbourg, du patron de la ville de Maestricht; y constater une mise en scène, une liberté d'allures à tous égards remarquable, n'était-ce point, par une pente assez naturelle, s'acheminer vers le rapprochement malencontreux qui viciait toute la démonstration? La découverte de Ruelens eut donc peu d'écho, et la précieuse série d'estampes à laquelle le respectable érudit vouait son étude n'arriva pas à la notoriété qu'elle méritait. A vrai dire, on l'ignora.

A ce jour aucun autre exemplaire de la *Légende de saint Servais* ne s'est révélé, et nos recherches à travers les collections ne nous permettent d'en signaler, soit en original, soit en copie, aucun exemplaire complet ou partiel.

Vouloir conclure de là à une diffusion très restreinte se justifierait peu; la nature même de l'ouvrage implique le contraire. On peut trouver bizarre que sur notre exemplaire le texte soit resté manuscrit; la présomption qu'il s'agirait d'un simple essai n'est guère admissible. On peut

ne pas tirer argument de l'insuffisance du coloriage, conforme en son procédé à celui de l'époque et dont l'existence même implique un travail arrivé, à part l'écriture, à son expression définitive.

Les textes n'auraient pu se produire par l'impression, à moins de faire partie intégrante du bloc où était gravée la composition dont ils dépendent; mais le coloriage, alors, n'aurait-il pas été prématuré?

Le texte français paraît chose peu normale. Pourtant la *Légende,* bien que limbourgeoise, nous transporte en plein pays de Liége.

Envisagée au point de vue du style, l'œuvre a de nombreux points d'attache avec l'école néerlandaise. Elle ne saurait être ni allemande, ni française, ni italienne. Types, attitudes, costumes, manière de traiter le paysage, évoquent le souvenir de certaines créations picturales ainsi que de miniatures de source flamande. Certaines compositions, le n° XVIII, par exemple, la translation des reliques de Tongres à Maestricht; le n° XX, où deux femmes ayant travaillé le jour de la fête de Saint-Servais, voient se maculer de sang le drap qu'elles ont tissé, accusent, certainement, un ensemble de caractères pouvant faire songer à Roger Van der Weyden. En ce qui concerne la technique, le procédé ne se compare à celui d'aucun autre incunable de la gravure sur bois. Il s'agit ici d'un artiste non seulement ingénieux dans l'art de concevoir une donnée, mais habile à la mettre en scène. Les groupes sont bien agencés, la perspective est correcte, la préoccupation du pittoresque, très évidente.

Dans les planches V, VII, XVII et XVIII les scènes se passent à proximité de constructions dont la maçonnerie est détaillée avec une surprenante précision. D'autre part, dans certaines voies publiques, le pavage est indiqué avec une véritable minutie.

Ce détail ne peut malheureusement servir à déterminer

d'une manière même approximative la date du recueil. Dans diverses villes du Brabant et de la Flandre, l'usage de paver les rues remonte au XIVe siècle déjà. Nous pouvons cependant, sans grande hésitation, faire dater l'œuvre du milieu du XVe siècle. Telles sont les indications fournies par le costume, très ajusté chez les gens du peuple, d'une grande ampleur chez les personnages de rang, — le peliçon à ceinture basse, — les coiffures des hommes et des femmes, enfin les chaussures pointues. Un examen du papier, d'autre part, révèle la présence, une seule fois, du filigrane à la tête de bœuf caractéristique de cette époque et dont Briquet signale l'emploi en Hollande aux environs de 1460.

Ruelens rattachait la *Légende de saint Servais* à la Classe des Livres des Pauvres; nous ne souscrivons pas à cette théorie. Nous n'admettons pas davantage que les quatre dernières planches du recueil, celles relatives aux scènes de l'ostension des reliques de saint Servais, pratiquée, depuis le XIVe siècle, de sept en sept ans, seraient d'adjonction postérieure. L'abside de la basilique de Maestricht où a lieu la cérémonie, n'est plus ce qu'elle était au moyen âge; mais, évidemment, c'est d'elle qu'il s'agit.

Nos estampes ont-elles vu le jour à Maestricht? Logiquement il faut le présumer, sans qu'à cet égard il y ait aucune certitude. Il faut noter aussi l'absence de tout rapport de composition entre les scènes données par les gravures et celles des magnifiques bas-reliefs d'argent détachés du reliquaire du chef de saint Servais appartenant aujourd'hui au Musée d'Art industriel de Hambourg (*Das Museum*, XI, Taff. 95-96) (¹).

(¹) Brinckmann, *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe.* Hambourg, 1894, p. 173.

Les textes de nos estampes sont suffisamment explicites pour nous dispenser d'en décrire les sujets. On les trouvera ci-dessous.

Ruelens et d'autres avant et après lui, s'ingénièrent à dégager le vrai du faux des récits du chroniqueur Hérigère et de ses continuateurs. Voici, d'autre part, comment s'exprime l'archéologue Schayes à ce propos (1) :

« L'histoire des évêques de Tongres, de Maestricht et de Liége, par Hariger, chroniqueur du IXe siècle, continuée par le chanoine Anselme et commentée par Gilles d'Orval, est un des ouvrages du moyen âge qui renferme le plus de documents sur l'histoire ancienne de Belgique, principalement sur l'histoire ecclésiastique et sur l'état politique de ce pays. Mais, de même que dans la plupart des ouvrages historiques de ce temps, les faits y sont souvent dénaturés par des fables ; ce n'est qu'en usant d'une saine critique qu'on peut y distinguer le vrai du faux.

» Hariger vivait sous le règne de l'empereur Otton II, vers l'an 890. Le chanoine Anselme écrivait environ cinquante ans après Hariger jusqu'à Wason, cinquante-deuxième évêque de Liége ; Gilles d'Orval, commentateur de ces deux écrivains, florissait vers l'an 1240.

» Le chapitre XXIV traite de l'élection de saint Servais à l'évêché de Tongres, sous l'empire de Constantin (notre planche III). Ce chapitre est terminé par un supplément de Gilles d'Orval, où il est dit que les Tongrois ne voulant pas reconnaître saint Servais pour leur évêque, ce prélat se retira à Maestricht dans l'église de Saint-Pierre, où il prédit la destruction de Tongres par les Huns et proposa de déposer Euphrate, évêque arien de Cologne, ce qui eut lieu dans un concile en 346.

(1) Mémoire sur les documents du moyen âge relatifs à l'histoire de Belgique. (*Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, 1837.)

» Dans le chapitre XXV est décrit le voyage de saint Servais à Rome pour implorer l'intercession des apôtres saint Pierre et saint Paul en faveur de Tongres menacé par les Huns (pl. XI). Chapitre XXVI, vision de saint Servais priant au tombeau de saint Pierre (pl. XI). Le supplément qui termine ce chapitre, qui est de Gilles d'Orval, nous apprend qu'après le départ de Rome, saint Servais fut pris par les Huns, mais que les barbares, frappés de terreur à la vue d'un miracle opéré par le saint, le relâchèrent immédiatement et qu'il se rendit alors à Worms, Cologne et Metz, où il avertit les habitants de la catastrophe qui les menaçait (pl. XII).

» Dans le chapitre XXVII, dont une partie est de Gilles d'Orval, il est parlé du retour de saint Servais à Tongres, où il convertit le peuple auquel il apprit ce qui devait arriver à la ville et la nécessité où il se trouvait de transférer à Maestricht le siège épiscopal de Tongres, les vases sacrés, les reliques et autres objets de la vénération publique ; le peuple accompagna son évêque jusqu'aux portes de la ville en pleurant et en gémissant (pl. XVII et XVIII).

» Le chapitre XXVIII, dont la fin est de Gilles d'Orval, traite de l'arrivée de saint Servais à Maestricht, où cet évêque fit construire au-dessous de l'église élevée par saint Materne, une crypte dans laquelle il déposa les vases sacrés apportés d'Octavie (Tongres), et prépara son tombeau ; il meurt peu de temps après, le troisième jour des ides de mai l'an 388. »

On constate que la source dont s'est inspiré l'auteur des compositions formant notre recueil, lui a procuré divers épisodes dont il n'est pas fait mention dans le récit d'Hérigère ou de ses continuateurs. Peut-être puisa-t-il aux traditions populaires, peut-être encore ses sujets lui furent-ils fournis par l'auteur des textes, quelque pieux lettré de ses amis.

Voici les inscriptions se rapportant à ces gravures :

I. Icy sont priant à Dieu pour avoir ung enfant le père et mère de saint Servais. Vint tantost un angele de saint (disant) leur prière estre ouye et qu'ils ār̄oient ung enfant saint le quel multiplierait l'onneur de Dieu et sera appelé Servais et est icelle la adjucte (?) dudit enfant.

« L'épisode de la prière des parents de saint Servais et de l'intervention de l'ange ne se trouve, dit Ruelens, dans aucune des vies ou des légendes que nous avons pu consulter. »

II. Quant saint Servais fut en eage de XII ans laissa père et mère vint en ihrlm̄ (Jérusalem) et la par le patriarch fut fait prester et gardeur Du Saint Sepulchre et fut la ... (?). ans Adoncq vint ung angele et luy comanda qu'il allast à Tongre comme evesque estre la de par Dieu envoyé.

III. Cy donne ly angele et saint Servais le septre en sa main la ville de Tongre pour la estre evesque estant enoye de par Dieu nostre seigneur en presence de tous le peuple estans en leglise.

IV. Icy fait saint Servais ung sermon au peuple de Tongre et pour ce qu'il estoit de Armenie entendoient bien leur et laultre.

V. Icy vindrent devant le palais saint Servais boiteux aveugles et demoniacles attendant lamonne venant de sa table car toulz megnans (mangeant) di ceux relieffs furent sains et garis de leur mal.

VI. Cy fut ly peuple de Tongre infourmé du deable alencontre de saint Servais pour ce qu'il convertoit (convertissait) le peuple par ses miracles telement qu'il fut enchassé.

VII. Cy est saint Servais par grand indignacion enchassé et est venu dévotement en la ville de Trect (Maestricht) et at la prins son repos ayant le peuple de ce piettie (pitié).

VIII. Cy est comment saint Servais fut moult honorablement receu à Trect et ly celebrant en la chapelle Saint Materns ly fut revelé comment le pays de Tongre serait destruit des Huyns leur fist saū (savoir?) pour volloir aller impetrer pardons à Rome de leurs pechies.

IX. Cy vint saint Servais en la cité de Collogne ou fut le concille de Rome pour demettre lesvesque Effrata le quel estait tiran lequel fut commis à saint Servais et mist en lieu d'Effrata saint Severin pour être evesque de Collogne.

X. Cy est comment saint Servais est venu à Metz en leglise Saint Estienne ou estait derompu du deable le pierre del autel. Il fist une croix dessus et tantost soy joindèrent toutes les pièces ensemble comme estoit paravant et celebra dessus.

XI. Cy vint saint Servais à Rome en leglise Saint Pierre priant Dieu pour ceux de Tongre quilz ne cheent en malediction et la ly donna saint Pierre le cleff de par Notre Seigneur qu'il ait le puissance de lier et deslier en ciel et terre.

XII. Icy vint saint Servais hors de Rome en ung fores ou il reposa. Vint illec le roy Attile Sarazin et le prist et le fist loyer a ung arbre pour le faire morir tantost vint sur luy en lar ung egle qui le covroit pour le soleil quand le roy ce vit pria merchy et demanda estre baptizie.

XIII. Icy est baptizie le roi Attille et tous ses gens de saint Servais par miracles qu'il avait veu de Dieu. Après se party de la et laissa le pays de Rome en pays (paix) et ne fut point destruit.

XIV. Cy vint saint Servais au pays de Warm (Warms) tout affably de soif et fist une croix sur la terre et tantost vint la unge fontaine et vint ly angele qui ly donna ung très riche beuvoir pour boire lequel garist quand on boiet hors dicellui de tous fievres.

XV. Cy est comment saint Servais vint en Elsueten (Alsace) on y avait un dragon en une vigne jectant fu (feu) et venin lequel destruoit tous gens et bestes et nuls ne le osoit tues et le tua saint Servais de sa croche.

XVI. Icy est comment saint Servais est venu devant la cité de Collogne prendant son repos de nuit en une povre maison chelle Saint Severyn illecques alla et le receut moult devotement et fist la fondre en lameur de saint Servais une belle chapelle.

XVII. Cy vint saint Servais à Tongre et diest au peuple quil at a Rome vers Dieu impetré. Amendes vous en penichence vechy la Clef que saint Pierre de par Nostre Seigneur mat donné que jay la puissance de vous deslier de vos pechies.

XVIII. Vechy comment saint Servais fait avec lui porter de Tongre à Trect tous les relicques qui la estoient ainsi luy estoit il commandé a Rome de saint Pierre lapostel en chanterent les angels en lar dessus les relicques jusques à Trect.

XIX. Cy est signifié le jour du trespassement de saint Servais tantost alla celebrer messe et quant il eut prins le corps de Nostre Seigneur morut puis vindrent les angels aportant sur son corps ij draps du ciel pour le en ce encevelir.

XX. Cy est comment deux femmes tisoient des draps sur ung jour saint Servais en un village an France et pour ce quilz ne vindrent pour ale messe la dehors en une chapelle en on faisoit le service de saint Servais commencha ledit draps a sangner pour icelle miracle fut la faite et fondée une eglise et pent illecques encore cedit drap.

XXI. La premire monstre que en sera
Chest un drappe que Dieu envoia
Par ses angles quant saint Servais trepassa
Et un bordon duquel il allat en pilrinage
Une fontaine en fist en allant a Rome son viage
Du mimes bordon un dragon tuwat de fort corage.

XXII. Après un drappe rouge aportées du Chieul
Et I bordon que leveche saint Valentyn
Commanda quant il trepassa an la fyn
Nullui nelle prist del lauteil Nostre Damme
Si très digne ne venist par revelation del ange
Li quel a saint Servais fut mijs en commande.

XXIII. Osy on monstre du Chieul venut I blanc suere
Auquel on voiet mainte belle figure
Les angles par grand solempniteit (1) la portèrent
Et sur la tombe de saint Servais le laissèrent
Sa kalise (2) on monstre et la pataine fyn (3)
Par grand devotion en lanoer (4) de ses pelryn.

XXIV. Le chieuff de saint Servais reverendement
On le monstre la a toutte gent
Une crois in (5) crisalle ovreyt et mijs
Et est la crois que saint Lucas fist

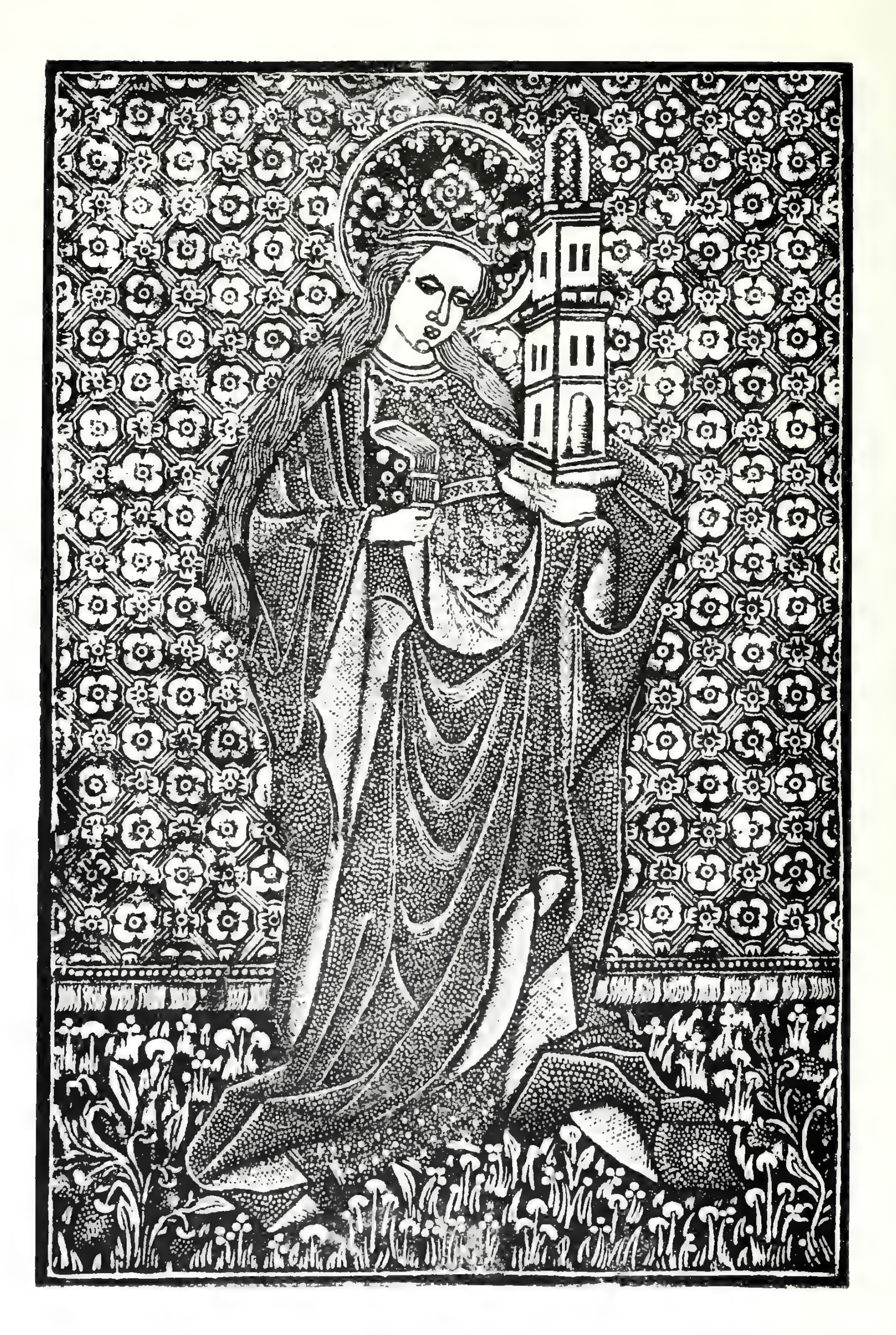
(1-5) On remarquera que l'orthographe de ces mots se rapproche de la flamande.

La Virgne le porta entre ses mammelles
Le droit bras saint Thomas et autres reliques belles.

Les strophes XXI-XXIV tendent à prouver que le recueil avait pour objet d'exciter la piété des pèlerins. D'une part on leur donnait la légende du saint, objet de la vénération des fidèles, de l'autre le progamme de l'ostension de ses reliques, laquelle se faisait en quatre journées.

Pour ce qui est du chef de saint Servais, voici comment s'exprime Ruelens, d'après les *Antiquités sacrées :*

« Le chef de saint Servais fut enfermé dans un buste en or ou en vermeil enrichi de pierres précieuses, par ordre du duc Henri de Bavière, vers 1403. Ce buste qui est celui que représente notre gravure, disparut pendant le siège de Maestricht en 1579, à l'exception de la partie qui représente la tête et dans laquelle se trouvent les reliques, partie qui avait été détachée et cachée à part. Pour réparer la perte de la partie pectorale du buste et de la mitre, Alexandre Farnèse fit renouveler à ses frais ces deux parties qui forment avec l'ancienne tête de 1403 le buste actuellement conservé. »



SAINTE BARBE (La gravure criblée.)

Gravure criblée ([1]).

(Extrait des *Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique.*)

GRAVURE CRIBLÉE : *Sainte Barbe* (XVe siècle). — IMPRESSIONS NÉGATIVES : *Sainte Dorothée; Saint Benoît* (XVe siècle).

SAINTE BARBE

I.

Cette estampe est un nouvel et intéressant échantillon de la gravure dite *criblée* ([2]), ou *interrasile (de inter radere),* par les Français, *Geschrottene Arbeit,* par les Allemands, et *dotted engraving,* par les Anglais, dénominations qui toutes donnent une idée assez exacte de l'effet produit à l'impression par les planches, mais nous laissent dans l'ignorance des procédés techniques employés pour les mettre au jour.

Inconnues à Heineken, à Bartsch et à Ottley, entrevues par De Murr, l'abbé Zani et Dibdin, ces estampes furent, par la suite, l'objet d'études plus approfondies de MM. Du-

---

([1]) Bruxelles, T.-J.-J. Arnold, libraire-antiquaire, 1864.

([2]) C'est M. LÉON DE LABORDE qui s'est le premier servi de cette expression. Elle prend sa source dans l'aspect des estampes.

chesne [1], Léon de Laborde [2], Chatto [3], Waagen [4], et surtout Renouvier [5], qui cherchèrent, par un examen attentif des diverses planches que nous a transmises le passé, à déterminer, les uns le procédé, les autres le but du travail, ou bien encore le pays dont il est originaire, le nom de l'artiste qui le pratiqua d'abord, et partant, la date première de son apparition. Dechesne, qui rangeait les criblés parmi les gravures sur bois, ayant cru lire au bas d'une *Vierge tenant l'Enfant Jésus,* de la collection d'un amateur anglais, les mots « Bernardinus Milnet », y vit un nom d'artiste et n'hésita pas à attribuer tous les travaux de cette nature à un même maître, dont le nom semblait français, donnant ainsi à toutes les estampes interrasiles une même origine française.

Rien n'est venu jusqu'ici confirmer les exclusives suppositions de M. Duchesne; bien au contraire, aujourd'hui que dans un grand nombre de cabinets on a successivement mis au jour des planches criblées de styles et sans doute aussi d'époques divers, il devient inadmissible qu'une même main ait pu les exécuter toutes. D'autre part, l'inscription dont a pris texte M. Duchesne peut se lire de plus d'une manière, et M. Renouvier, dans son beau travail, lui donne une interprétation bien autre [6].

Mais si, laissant de côté la question d'auteur, insoluble jusqu'ici, nous voulions, d'après le simple aspect des

---

(1) *Essai sur les Nielles.* Paris, 1826.

(2) La plus ancienne gravure du Cabinet des Estampes est-elle ancienne? (*L'Artiste,* 1840.)

(3) Wood engraving, its history and practice. (*Illustrated London News*, 1844.)

(4) *Treasures of Art in Great Britain, etc.* London, 1854.

(5) *Histoire de l'origine de la gravure dans les Pays-Bas.* (Mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique le 23 septembre 1859.)

(6) *Loc. cit.* « L'inscription n'est peut-être que le bout d'une légende faisant allusion à la singulière faveur que saint Bernard, *Mellifluus Doctor,* avait reçue de la Vierge, faveur reproduite dans beaucoup d'autres estampes, où l'on voit le saint, *Virginis ubere instar filii pastus,* selon les expressions de Paquot. »

planches, entreprendre de les rattacher à une époque déterminée, nous serions exposé, à notre tour, à verser dans de graves erreurs. Ce n'est pas sans quelque charme que l'investigateur se laisse emporter dans le vaste domaine de l'hypothèse, et qui ne sait combien on est entraîné vite et loin par des suppositions ? Aussi l'incorrection de la forme et la barbarie du travail nous feraient renvoyer bien avant dans les siècles les estampes criblées, si une date, heureusement inscrite sur la plus archaïque peut-être entre toutes, ne venait couper court à nos dissertations, en nous démontrant que ce que nous avions pu prendre d'abord pour naïveté n'était qu'ignorance et que nos estampes bien loin d'être en avance sont au contraire en retard. Car déjà nous sommes au XVe siècle et pas même au commencement ; Finiguerra en Italie, le Maître de 1466 et le Beau Martin ([1]) en Allemagne ont donné déjà au monde leurs plus beaux travaux, et c'est en vain que nous chercherions dans les criblés quelque reflet de la science du premier, de la grâce naïve ou même de la ténuité non dépourvue de charme du dessin des derniers.

La date qui vient si heureusement arrêter notre imagination dans son essor, est inscrite au bas d'un *Saint Bernard prêchant,* de la collection de Paris ; avec un peu de bonne volonté, elle pourrait se lire 1414, mais on est aujourd'hui assez généralement d'accord pour admettre que le troisième chiffre, dont quelques-uns (y compris M. de Laborde) avaient cru pouvoir faire un *cinq,* est bien décidément un *sept.*

Quoique postérieur déjà de plus d'un demi-siècle aux débuts de la gravure en relief, le *Saint Bernard* est une des planches les plus imparfaites qui se puissent voir ([2]).

([1]) Martin Schoen peut-être aussi Schoengauer.

([2]) Le *Saint Bernard* a été reproduit en fac-similé par M. Dilbin dans son *Tour de France and Germany,* t. II (London, 1821) ; par M. de Laborde dans

Se découpant sèchement sur un fond blanc, le sujet est encadré d'une large bordure d'étoiles et de nuages, également enlevés en blanc, offrant ainsi un aspect étrange et bien fait pour nous démontrer dès l'abord que nous sommes en présence d'un procédé qui n'est pas la taille d'épargne et qui cependant ne se rattache pas aux estampes en métal reproduites à la même époque. Ce n'est donc ni dans l'une ni dans l'autre branche, croyons-nous, qu'il faut chercher les origines du nouveau genre de travail, et nous devrons, pour en rencontrer les premières traces, nous écarter momentanément de l'histoire des deux genres de gravures et remonter de quelques pages dans les archives de l'art.

II.

Le criblé, comme on le remarquera par l'inspection de la planche dont la reproduction accompagne notre article, est un genre de gravure où le sujet est produit par une combinaison de points et de traits croisés, se détachant en blanc sur un champ noir et où cependant apparaissent des traits noirs sur fond blanc, révélant ainsi une combinaison, plus singulière qu'heureuse, de gravure en creux et de gravure en relief. Dès lors, on est naturellement amené à se demander si c'est en bois ou en métal que sont exécutés les criblés. L'épaisseur du contour des mains et des visages, le peu de délicatesse du travail des chevelures, ces points nombreux enlevés en blanc sur le fond noir et par conséquent entaillés, semblent nous indiquer sûrement que c'est bien là de la taille d'épargne; mais si nous passons à l'examen d'autres parties : des fleurons, des parquets presque toujours très travaillés ou bien encore des fonds,

---

son ouvrage déjà cité, et par M. Chatto dans son travail sur la gravure sur bois, publié par l'*Illustrated London News* de 1844.

souvent sinon toujours ornés de dessins, nous constatons une finesse de traits que le burin seul peut donner. Et ce n'est pas tout. D'autres fois encore, comme pour achever de nous dérouter, la figure, ou même tout le sujet représenté par l'artiste, y compris les fabriques et les accessoires du fond, comme dans le *Saint Christophe* de la collection de Munich ([1]), vient se découper abrupt sur le papier, recevant encore fréquemment un encadrement, peut-être exécuté isolément, le tout rappelant assez bien, par l'aspect général, les peintures des maîtres primitifs où le fond d'or sert de repoussoir au sujet. Cette similitude d'aspect a amené M. Renouvier à voir, non sans raison, certaines affinités entre les maîtres de la primitive école de Cologne et les auteurs des estampes criblées; mais, pour notre part, nous aimons mieux chercher, avec M. de Laborde, dans les travaux de l'orfèvrerie, les premières traces d'un art qui semble avoir été dans le principe une branche de la ciselure et qui se rattache à celle-ci assez étroitement, pour que l'on puisse, en remontant dans l'histoire, rencontrer l'union fréquente des deux genres, sinon leur origine commune.

Le mot interrasile, dont nous nous sommes servi déjà dans le cours de ce travail, apparaît pour la première fois dans le plus ancien ouvrage traitant de l'art des temps chrétiens, portant pour titre : *Diversarum artium schedula,* et dû à la plume d'un écrivain du nom de Théophile, prêtre et moine ([2]), qui vivait sans doute au XII[e] siècle. M. Renouvier, en reprenant ce terme, n'a pas insisté suffisamment, selon nous, sur les procédés décrits par le

---

([1]) Voyez la reproduction de cette curieuse estampe dans le recueil de *Copies photographiques des plus rares gravures des XV[e] et XVI[e] siècles qui se trouvent dans la collection royale de Munich,* publié par ROBERT BRULLIOT. Munich, 1856.

([2]) L'*Essai sur divers arts,* de THÉOPHILE, a été traduit en français et publié en 1843 par le comte CH. DE L'ESCALOPIER. Paris et Leipzig.

célèbre moine, alors, surtout qu'il y a entre ses indications et le travail du criblé, tel que nous le montrent les spécimens conservés dans diverses collections, une assez grande analogie. D'après Théophile, le travail interrasile *(de opere interrasili)* et le travail des points *(de opere punctili)* se faisaient à l'aide d'instruments spéciaux, destinés à perforer ou bien encore à le pointiller. L'ouvrier se servait, à cet effet, d'un petit poinçon et d'un marteau, tandis qu'un enfant tenant la planche, lui présentait successivement les parties à traiter. Dorée, la plaque pouvait servir, d'après l'écrivain, à orner les meubles ou à être appliquée sur des livres avec des images ([1]).

([1]) LXXI. *Du travail ciselé* (c'est ainsi que le traducteur rend le mot interrasile).

« Amincissez-vous des feuilles du même cuivre que plus haut, mais plus épaisses ; y ayant tracé ce que vous voudrez, vous creuserez, comme ci-dessus. Ayez des fers étroits et de plus larges, selon la quantité des champs, qui soient à un bout minces et aigus, et à l'autre obtus ; on les appelle *meizel*. Plaçant la lame sur une enclume, vous percerez tous les champs avec les fers indiqués en frappant au marteau. Lorsque tous les champs auront été perforés de cette façon, au moyen de petites limes vous les égaliserez partout jusqu'aux traits : cela fait, vous dorerez, vous polirez la lame, comme plus haut.

» De la même manière se font les tables, les lames d'argent sur les livres avec des images, des fleurs, des animaux, des oiseaux ; une partie en est dorée, savoir : les couronnes des images, les cheveux, les vêtements par places ; une partie reste d'argent. On fait aussi des lames en cuivre, on les creuse, on les noircit, on les racle ; on les met ensuite dans un vase contenant de l'étain fondu, pour que les raclures deviennent blanches, comme si elles étaient argentées. Elles servent à consolider les sièges peints, les chaises, les lits, à orner les livres des pauvres. »

LXXII. *Du travail de points.*

« On fait la lame de cuivre de la manière précédente, on les creuse d'un travail délicat d'images, de fleurs ou d'animaux, on dispose le travail de sorte que les champs soient petits, on les nettoie au sable fin ; avec les outils nécessaires on les polit et on les colore. On pointe à l'aide d'un poinçon qui se fabrique de cette manière. On fait d'acier un instrument long de la longueur du doigt, effilé à un bout, plus gros à l'autre. Après l'avoir à la partie plus fine également limé avec un fer très fin et un petit marteau, on ouvre au milieu un petit trou, autour duquel on lime attentivement, jusqu'à ce que le bord en devienne également aigu à l'entour, de façon que partout où il est frappé apparaisse un très petit cercle. Ce fer chauffé à peine au blanc sera trempé dans l'eau. Tenez-le à la main

Ce n'est pas au point de vue de l'intérêt qu'il offre pour la découverte des origines de la gravure criblée seulement, qu'il faut surveiller de près le travail des orfèvres du moyen âge, et il importe de bien se pénétrer de la part que peuvent avoir eue aux découvertes de la gravure en creux et en relief, ces ciseleurs, dont les créations excitent encore de nos jours l'admiration et l'étonnement des antiquaires. « L'orfèvre seul, dit M. de Laborde [1], qu'il fût moine ou séculier, avait près de lui tous les éléments de l'impression : la planche de métal, les instruments en fer, l'huile noircie pour nettoyer et reconnaître son travail, les brunissoirs employés au frottis de l'impression, enfin le papier qui avait servi au décalque du dessin. Ajoutons à cette réunion si favorable qu'il était le mieux placé pour comprendre l'avantage d'avoir une épreuve de ses travaux à mesure qu'ils avançaient, et *nous trouvons la découverte de l'impression possible à tout instant* et utile même à celui qui la rencontre sans la chercher. »

M. de Laborde ne se trompait pas en émettant cette opinion, et la découverte toujours possible de l'imprimerie par les orfèvres à une époque reculée, est aujourd'hui suffisamment démontrée. C'est ainsi que, lorsqu'il y a quelques années, le fameux luminaire donné à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle par Frédéric Barberousse, fut descendu pour recevoir une restauration indispensable, on conçut l'idée de tirer des épreuves des seize gravures qui ornent les faces de la couronne.

L'opération eut pour résultat l'apparition d'estampes en taille-douce d'une grande valeur et d'un haut intérêt

---

gauche, et de la droite un petit marteau ; devant vous faites asseoir un enfant qui tienne la lame sur une enclume et l'applique dans les endroits où vous devez frapper. Alors battant doucement sur le fer avec le petit marteau, remplissez un champ de très petits cercles le plus près que vous pourrez les joindre l'un à l'autre. » Pages 235 et suivantes.

[1] *Loc. cit.*

artistique, exécutées au XII[e] siècle, et, selon toutes les probabilités, par deux mains différentes. Il y avait donc à cette époque déjà et peut-être antérieurement des graveurs, et ces graveurs ne pouvaient — l'impression n'existant pas — être que des orfèvres.

C'est ainsi que M. Passavant ([1]) nous parla d'épreuves tirées de gravures du XI[e] siècle ornant un reliquaire de l'abbaye d'Iburg et qui sont peut-être l'œuvre de saint Meinwerk, évêque de Paderborn. C'est encore chez le même écrivain que nous trouvons la mention d'un *Christ en croix* gravé au XII[e] siècle et destiné à être imprimé sur parchemin, pour orner le plat d'un manuscrit, et enfin, ces nielles que l'on voit atteindre un si haut degré de perfection, bien longtemps avant l'impression des œuvres de Maso Finiguerra, étaient sans doute également l'œuvre des orfèvres.

L'impression donc, qu'elle ait ou non été pratiquée d'abord par les orfèvres, pouvait leur être d'un grand secours, et, une fois découverte, ils durent en profiter avec empressement pour la vérification de leurs travaux, que bien certainement ils modifièrent en vue d'une reproduction désormais possible.

Avant la découverte de l'imprimerie, les gravures, dont rien ne devait limiter ni la proportion ni même les formes, se rencontrent, comme nous l'avons vu plus haut, tantôt sur des châsses ou des luminaires, tantôt aussi en plus grandes dimensions, sous forme de plaques sépulcrales qu'on retrouve encore de nos jours dans les églises des Pays-Bas, d'Angleterre, de France ou d'Allemagne. C'est surtout avec les criblés que ces cuivres commémoratifs offrent de grandes analogies ([2]). Cependant la destination

([1]) Passavant, *Le Peintre-graveur*. Leipzig, 1860.
([2]) Idem, *ibid.*



SAINT BERNARD



SAINT BERNARD (Estampe négative.)

primitive de ce genre de travail semble avoir été de servir plus particulièrement à l'ornementation dans des proportions plus restreintes, et l'on voit dans quelques-uns (entre autres le *Saint Bernard*) la trace des clous destinés à le fixer [1].

Nous pouvons, par l'examen des planches qui nous restent, nous rendre un compte assez exact de l'effet qu'étaient appelés à produire les criblés après leur complet achèvement, par la dorure des traits saillants et le remplissage des parties creuses avec une matière de couleur foncée. Quelques plats de reliures produisent un effet assez analogue [2], et nous avons eu sous les yeux des émaux fort anciens où des parties endommagées permettaient de voir des traits de gravure en relief destinés à recevoir l'émail.

On voit que nous rattachons, sans exclusion, les criblés à la gravure sur métal. Nous n'ignorons pas, sans doute, que quelques auteurs, y compris MM. Dibdin et Chatto, ont vu dans le même travail des produits de la gravure sur bois, mais ce serait s'égarer, croyons-nous, que de les suivre dans cette voie, les liens que l'on voudrait établir entre les deux genres de travaux ne résistant pas à un examen sérieux. MM. Renouvier et Passavant, à leur tour, croient que certains criblés étaient exécutés sur un métal plus mou que le cuivre ; mais que cette supposition soit ou non fondée, elle n'apporte aucune lumière nouvelle sur la question. D'ailleurs le fait de l'emploi de ce métal plus mou que le cuivre, n'explique pas le procédé et ne nous rapproche guère de la connaissance de son origine.

(1) V. de Laborde, *La plus ancienne gravure connue, etc.*

(2) Voir l'ouvrage de M. Techener, l'*Histoire de la Bibliophilie*, où l'on rencontre plusieurs reproductions de reliures criblées.

III.

De ce qui précède, il résulte que nous ne pouvons faire coïncider la naissance du genre de travail qui nous occupe avec l'apparition des planches (il y en a plus de cent aujourd'hui mises au jour et dont aucune ne semble antérieure au premier tiers du XVe siècle). D'ailleurs la date inscrite sur le *Saint Bernard* doit naturellement avoir pour effet de nous rendre circonspect dans l'attribution des autres pièces criblées. En tout état de cause, il nous serait difficile d'assigner une époque bien déterminée à la planche dont nous publions la reproduction.

La maladresse de l'exécution de certaines parties, la grossièreté des traits du visage et le dessin plus que médiocre des mains, ne sont point un indice d'antiquité ([1]), car, dès le commencement du XVe siècle, un style bien plus élevé caractérise les travaux même secondaires des artistes. Si, d'ailleurs, nous examinons le goût des ornements, les fleurons de la couronne dont est coiffée la sainte et surtout le style des draperies, nous acquérons la conviction que nous sommes plus proches de la fin que du commencement du XVe siècle ; c'est donc dans le courant des quarante dernières années de ce siècle que doit avoir été exécutée notre planche. Comme la plupart des pièces du même genre, celle-ci était collée à l'intérieur de la couverture d'un volume : l'incunable n° 2685, *Sermones pernotabiles Discipuli* (J. Hérolt) *de sanctis per anni circulum ;* s. l. n. d. (Coloniae Ulr. Zell c. 1470).

([1]) Généralement ces gravures appartiennent à des artistes d'un ordre secondaire et sont quelquefois très grossières : c'est à cause de cette particularité qu'on a voulu quelquefois leur attribuer une très grande antiquité quand il est de fait qu'elles appartiennent à une époque comparativement récente. (PASSAVANT, *Le Peintre-graveur.*)

Voilà les seules données que nous possédions sur l'origine de notre gravure et, certes, il serait imprudent de rien inférer touchant son âge ou sa patrie, de la date ou du lieu d'impression du volume. Si cependant nous cherchions à la rapporter à quelque autre travail de même nature, nous pourrions trouver entre elle et l'un des criblés de la collection de Munich — *Sainte Catherine* et *Sainte Barbe* — reproduit par M. Brullot dans son ouvrage, une grande analogie de style et de travail. Mais cette estampe étant comme la nôtre dépourvue de toute indication de date, la question ne fait aucun pas par le rapprochement. Le plus prudent est donc de s'abstenir de leur assigner un auteur ou un pays natal jusqu'à ce que quelque pièce, encore inédite, soit venue donner une direction nouvelle aux recherches sur les criblés.

Si la naissance des criblés est pour ainsi dire spontanée, leur disparition est entourée d'un mystère presque aussi impénétrable. La gravure sur bois, qui avait régné en souveraine depuis son apparition jusqu'à la fin du deuxième tiers du XVe siècle, se retire graduellement devant l'envahissement croissant de la taille-douce, pour servir presque exclusivement à l'ornementation des livres. Quant aux criblés que l'on rencontre de loin en loin pendant la dernière période du XVe siècle, ils disparaissent complètement dès le début du XVIe siècle, et c'est peut-être dans des livres publiés à cette époque [1] qu'il faut chercher la dernière trace de l'art, sous la forme de lettres initiales, de vignettes et de culs-de-lampe gravés en relief sur métal, pour quelques libraires de la fin du XVe siècle et qui, dès lors, préludaient au clichage [2].

---

(1) Au nombre de ces ouvrages figurent les publications de VERARD, SIMON VOSTRE et d'autres, où l'on rencontre fréquemment des estampes en partie criblées.

(2) M. AMBROISE-FIRMIN DIDOT, dans son *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*, Paris, 1863, cite, à l'appui de cette opinion, un livre d'heures de 1448,

Les criblés proprement dits, cependant, n'ont été jusqu'ici trouvés qu'isolément, sans autre texte que de brèves inscriptions figurées sur quelques-uns d'entre eux, tantôt à rebours, tantôt dans le sens normal. Cette diversité de système tend à démontrer à l'évidence que l'on n'usait pas toujours du travail interrasile en vue de l'impression, et l'excessive rareté des épreuves tend à corroborer puissamment cette supposition.

Nous devons à l'obligeance d'un amateur malinois, M. Aug. de Bruyne, d'avoir pu joindre à notre travail l'épreuve d'une planche de cuivre qu'il a en sa possession et qui offre pour l'étude du travail criblé un document précieux, et peut-être le seul de sa nature ([1]). Cette planche gravée en cuivre est exécutée à la fois en creux et en relief. Elle représente la Trinité entre saint Crépin et saint Crépinien, patrons des cordonniers et des savetiers. Sous la planche on lit quatre vers flamands :

O heylicheyt alder heylicheden meest
God vader, God sone, God heylichgeest
Wilt o guldebrueders en susters osterke
Ter salicheyt. Met dueghdelike werken.

Que nous essayons de traduire ainsi :

O sainteté des saintetés la plus grande,
Dieu le Père, Dieu le Fils, Dieu le Saint-Esprit.
O frères et sœurs de la confrérie, fortifiez-vous
Dans la voie du salut, par des œuvres vertueuses.

---

dont l'imprimeur Jean Dupré déclare que « c'est le répertoire des hystoires et figures de la Bible, tant du Viel Testament que du Nouveau, contenant dedans les vignettes de ces présentes Heures imprimées *en cuyvre* ». M. Passavant aussi (*Peintre-graveur*, t. I) nous parle de divers livres illustrés à l'aide de planches de cuivre intercalées dans le texte.

([1]) C'est M. Ch. de Brou qui nous a signalé l'existence de cette intéressante pièce. M. Passavant (*Peintre-graveur*) nous parle aussi d'une planche de cuivre en relief, mais il ajoute qu'elle est identique par le travail à celles gravées sur bois.

Et sur des banderoles tenues par les saints, les mots :

Helpse ter eeren — heere der heeren.
(Aidez-les, pour votre honneur, Seigneur des Seigneurs.)

Dans cette planche, les traits des visages, les rayons qui entourent les têtes des saints personnages, les plis des vêtements, en un mot tout ce qui marque, est en relief comme dans la gravure sur bois, mais, d'autre part, la taille-douce a été mise largement à contribution et donne à l'impression des traits blancs sur fond noir.

Cette pièce se rapporte à une confrérie, celle des savetiers, fondée à Malines vers 1502, ainsi qu'il résulte d'un document manuscrit que possède également M. de Bruyne. L'épreuve se distribuait sans doute aux confrères qui recevaient également un jeton donnant droit à l'obtention d'un certain nombre de mesures de pois. La planche de cuivre était montée, lors de sa découverte, sur un fort bloc de bois, circonstance qui doit nous faire supposer que les épreuves en étaient tirées par la percussion.

Outre cette pièce intéressante, M. de Bruyne possède l'épreuve d'une autre planche, de même grandeur, exécutée par des procédés identiques et sans doute par le même maître. Elle représente l'intérieur de la maison de Marthe et de Marie. Le Christ y est assis à côté de la Vierge, sur un siège élevé, et semble prêcher ; autour d'eux sont groupés plusieurs personnages, hommes et femmes, au nombre desquels on voit Lazare, dont le nom est inscrit sur une banderole déposée à ses pieds.

Dans le fond on voit Marthe s'occupant des soins du ménage et suspendant un chaudron sous la cheminée, tandis que Marie, un livre ouvert sur les genoux, écoute les paroles du Christ. De minces colonnes supportent un toit crénelé, flanqué de tourelles et sur lequel on lit les mots :

Castellum marthe bethania.

Enfin, au bas de la planche se lisent, en une seule ligne, les mots :

Ex bethania p(ro)pe mechliniam tradit(ur)pressa.

Le couvent de Béthanie dont il est question dans cette planche, le premier couvent de femmes de la seigneurie de Malines, fut fondé en 1421, sous le titre de N.-D. en Bethanie (*Onze Lieve Vrouw in Bethanien*).

Sans vouloir affirmer que la planche même eût été exécutée au couvent, nous n'en devons pas moins la considérer comme imprimée dans son enceinte et distribuée sans doute, comme la précédente, aux confrères de quelque association religieuse.

S'il nous fallait chercher quel motif a pu conduire l'artiste à user du procédé long et difficile et, de plus, si borné dans ses moyens d'expression, que nous révèlent les estampes de M. de Bruyne, nous n'y pourrions voir que les nécessités d'un tirage considérable et le désir de retarder l'usure de la planche. Il y avait d'ailleurs dans ce système en métal en relief, un avantage, la simplicité du mode d'impression. Un coup de maillet devait suffire pour mettre au jour l'épreuve, et le tirage n'exigeant aucune préparation, pouvait se reprendre et s'abandonner selon les besoins du moment.

Malheureusement l'existence des planches de M. de Bruyne ne peut servir à nous éclairer que sur les procédés de l'art étrange et irrationnel qui fait l'objet de notre article, sans nous permettre d'en rien déduire qui puisse faire faire un pas vers la découverte de ses origines. Nous croyons pouvoir donc nous borner ici.

Notre but, en écrivant ces quelques lignes, a été de mettre le lecteur au courant de l'état actuel de la question, et il ne nous reste, cette tâche accomplie, qu'à exprimer l'espoir qu'il se rencontre quelque part un document qui vienne ouvrir aux recherches une voie nouvelle.

SAINTE DOROTHÉE.

Nous croyons superflu de rappeler au lecteur les différences qui distinguent les procédés de la gravure sur bois de ceux de la gravure sur métal. Il sait que le premier de ces procédés, nommé aussi *taille d'épargne*, consiste à épargner les traits du dessin et à entailler les blancs; tandis que le second, tout au contraire, exige que le burin entame le cuivre et y trace en creux les traits du sujet à reproduire.

Dans chacune de ces deux manières, on le voit, l'artiste suit une voie exactement opposée pour atteindre un même but : la reproduction par l'impression en noir sur blanc, d'un dessin donné.

L'estampe que nous publions est le renversement de ce principe; elle reproduit le dessin en blanc sur le fond noir. Nous avons cru en conséquence pouvoir la qualifier de *négative* (1).

Ce n'est pas qu'il faille considérer ces travaux négatifs comme une branche spéciale de la gravure sur métal, telle que la manière criblée, par exemple; ils constituent plutôt une anomalie, résultant de la fantaisie de l'imprimeur, laissant l'œuvre de l'artiste parfaitement intacte. Une planche gravée en creux sur n'importe quelle matière, et encrée au rouleau, doit inévitablement donner ce résultat, peu désirable d'ailleurs. En supposant même que les traits marqués en blanc dans notre estampe fussent appelés à

---

(1) Ce genre de gravure a été appliqué quelquefois d'une manière moins exclusive dans l'ornementation des livres; dans ce cas, les parties blanches y tiennent plus de place que dans l'estampe que nous reproduisons et les noirs ont une raison d'être. (Voyez un article accompagné de quelques fac-similé, dans l'*Archiv für Zeichnenden Kunste*, Leipzig, 1856.) M. PASSAVANT signale dans son *Peintre-graveur* (t. I) quelques pièces négatives. Il est le seul, croyons-nous, qui en fasse mention. Il établit une distinction entre celles qu'il croit gravées sur bois et celles qui lui ont paru avoir été exécutées sur métal.

être dorés ou argentés, il serait plus simple encore d'imprimer en métal sur un papier sombre. N'attachons donc qu'une importance toute secondaire au tirage et occupons-nous de l'œuvre elle-même, dont on pourra d'ailleurs se faire une idée exacte par l'inspection de l'épreuve positive que nous avons fait exécuter.

D'abord, il nous paraît de toute évidence que c'est ici une gravure sur métal, se rattachant aux gravures sur bois par son mode d'impression. C'est pour ce motif que nous avons cru pouvoir la publier dans la première série de cet ouvrage. En second lieu, il nous paraît incontestable qu'elle est l'œuvre de quelque maître du XVe siècle. Mais ces deux points admis, à qui la donnerons-nous, en l'absence de tout indice positif, soit monogramme, soit texte, qui puisse nous éclairer sur son origine ?

Les travaux de Martin Schongauer nous semblent offrir avec notre estampe un certain degré de ressemblance, mais nous croyons, après un examen minutieux, pouvoir la considérer comme encore antérieure à ce maître ; le style et le travail plus primitif nous semblent pouvoir militer en faveur de cette opinion. Et que l'on observe bien qu'il n'y a dans l'œuvre d'aucun maître du XVe siècle, ni plus de simplicité, ni plus de grâce ; que jamais Israël de Meekenen n'a approché de la distinction qui caractérise notre estampe, et que si le Maître à la Navette a moins de maigreur, il a aussi moins de sentiment dans le trait. Quant au graveur de l'an 1466, ce serait trop hasarder que de lui attribuer, plutôt qu'à tout autre maître, une estampe qui ne se rapproche, à tout prendre, ni de la *Vierge d'Einsiedlen,* ni de l'*Alphabet gothique,* les deux côtés extrêmes de l'artiste, si tant est qu'il soit l'auteur des deux œuvres.

La *Sainte Dorothée* que nous reproduisons, sera donc l'œuvre de quelque graveur inconnu du XVe siècle.

Comme la pièce n'est entrée au Cabinet des Estampes que depuis quelques années, par voie d'achat, et que cette

provenance banale ne peut nous édifier en rien sur son origine, nous pourrions déposer ici la plume s'il ne nous restait à signaler un détail trop précieux pour être omis.

L'estampe que nous publions porte au verso l'angle d'une gravure sur bois, où nous voyons représenté un Purgatoire, d'où un ange à longue robe délivre des âmes. Les ciseaux d'un collectionneur peu soigneux sont venus nous enlever le reste de la planche, qui nous serait sans doute restée longtemps inconnue si elle ne figurait également par hasard au nombre des pièces anonymes de notre collection.

Cette estampe, haute de 170 millimètres et large de 140, représente, au milieu, le Christ crucifié sur une branche de rosier. Au-dessus, Dieu le Père bénissant, ayant devant lui le Saint-Esprit qui projette ses rayons sur le crucifix, placé au-dessous. A la droite du Père Éternel, on voit la Vierge, tenant l'enfant Jésus; plus bas, David, Moïse et saint Jean-Baptiste; encore plus bas, saint Christophe, saint Laurent et deux autres saints personnages, et, enfin, plus bas encore, sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Ursule et d'autres martyrs. A la gauche du Créateur, les anges, les apôtres et les évangélistes, les Pères de l'Église et enfin les saintes femmes. Une couronne de roses entoure le tout. Pour compléter la description, il faut ajouter qu'à la partie inférieure, en dehors de la couronne, on voit le Purgatoire, et à la partie supérieure, au milieu, la Sainte Face, tenue par deux anges; à gauche, la messe de saint Grégoire, et à droite, saint François stigmatisé. Au-dessus de saint François, une banderole porte des caractères qui pourraient être M. T. R., et à gauche, au-dessus de la messe de saint Grégoire, est inscrite la date : I. 5. 19, ou 1513.

Nous ne croyons pas, en toute conscience, que l'existence de cette date doive modifier notre appréciation de l'estampe imprimée au recto, et nous doutons qu'aucun

connaisseur veuille la considérer comme exécutée même au commencement du XVI[e] siècle.

Un simple coup d'œil suffit, d'ailleurs, pour nous convaincre que la gravure sur bois que nous venons de décrire n'est ni du même maître ni de la même époque que la *Sainte Dorothée*.

Exécutée dans un style assez approchant de celui d'Antoine de Worms, elle n'est pas dénuée de mérite. L'influence d'Albert Dürer s'y fait sentir de prime abord; peut-être encore est-elle de Hans Burgmaier, et les lettres que nous croyons lire sur la banderole, se rapportent-elles à ce nom.

Sans doute exécutée pour un livre, cette estampe ne porte aucun texte au verso. C'est donc exceptionnellement que la *Sainte Dorothée* s'y est trouvée imprimée.

Nous pouvons conclure de cette circonstance que le fait du rapprochement des deux estampes est dû au hasard, et il ne nous paraît pas impossible que notre *Sainte Dorothée* soit une épreuve tirée au XVI[e] siècle, d'une planche qui, à cette époque, ne remontait guère à plus de cinquante ans, et qui, depuis, a pu disparaître comme la presque totalité des autres planches exécutées à la même époque.

Quoi qu'il en soit, nous croyons que les amateurs nous sauront gré d'avoir mis sous leurs yeux cette pièce curieuse, qui peut-être aura déjà été aperçue par quelqu'un d'entre eux.

SAINT BENOIT.

Moins intéressante à tous les points de vue que la pièce précédente, cette planche, qui figure également au catalogue de Paris, n'est pas toutefois sans devoir attirer notre attention. Elle est citée et décrite par M. Passavant, au tome I[er] de son *Peintre-Graveur,* et, selon le savant critique, elle sert de frontispice à un ouvrage intitulé : *Pomerium de tempore fratris Pelbarti ordinis sancti*

Francisci (1), et date de la fin du XVe siècle. M. Passavant croit, en outre, que cette estampe est un produit de la gravure sur métal.

Nous ne croyons pas, pour ce qui nous concerne, que tel soit le cas, et si l'estampe de *Sainte Dorothée*, précédemment décrite, a pu nous paraître exécutée normalement sur cuivre et imprimée par les procédés de la taille d'épargne, cette fois au contraire nous avons sous les yeux une estampe exécutée, croyons-nous, en taille-douce sur bois, ou, à coup sûr, sur un métal plus mou que le cuivre.

Désirant nous rendre un compte exact du travail de notre planche, nous en avons fait exécuter une épreuve négative, et cette épreuve, exécutée dans les meilleures conditions, par transparence, à l'aide même de l'original appliqué directement sur un papier sensibilisé, nous a donné pour résultat un travail tellement incomplet, qu'il nous a semblé inadmissible que la planche ait été exécutée en vue des procédés ordinaires d'impression. Nous avons, d'autre part, constaté dans le trait, une ampleur et un accent que ne donne point le cuivre.

Quant à la date de l'exécution de notre estampe, elle nous paraît pouvoir être fixée à la fin du XVe siècle ou plutôt au commencement du XVIe siècle. C'est en 1861 que la Bibliothèque royale a fait l'acquisition de la pièce que nous publions.

. Les lettres initiales sont empruntées du manuscrit cité dans la première livraison (page 12).

L'estampe intercalée dans le texte, page 17, appartient à M. de Bruyne, de Malines.

Le cul-de-lampe, page 18, reproduit un fragment du luminaire d'Aix-la-Chapelle.

Le cul-de-lampe, page 18, est pris de la gravure d'Albert Dürer, *Les Dédales* (Bartsch, 141).

---

(1) C'est sans doute l'ouvrage *Sermones pomerii de tempore* de Pelbart, de Themeswar (1498), cité par Graesse, *Trésor des pièces rares*, t. V, p. 187.

Le Maître W ⚲ ([1]).

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* [Classe des beaux-arts], t. XXXI, avril 1896.)

Les droits de nos provinces sur les manifestations initiales de la gravure au burin ne se fondent, jusqu'à ce jour, sur aucun témoignage écrit. On peut bien se dire qu'une école de l'importance de celle qui a illustré la Flandre au début du XVe siècle, a dû nécessairement participer aux premières applications comme aux progrès de la chalcographie, mais il n'en est pas moins vrai que nous sommes aussi peu renseignés là-dessus à l'heure présente qu'au temps où l'Académie couronnait le magistral mémoire de Jules Renouvier sur l'*Origine et les progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XVe siècle*. Or trente-six années se sont écoulées depuis lors.

Sur la remarquable étude d'ensemble de Renouvier, étude tirée de l'analyse des caractères mêmes des maîtres graveurs, pouvaient et devaient se greffer des travaux de détail ayant pour objet de préciser les types et, par là même, de faire justice d'attributions de pure fantaisie. Il est contrariant d'avoir à s'en tenir à cela, d'en être réduit,

---

([1]) Max Lehrs, *Der Meister W ⚲, ein Kupferstecher der Zeit Carls des Kühnen*. Dresden, W. Hoffmann, 1895.

faute de mieux, à des désignations conventionnelles : « Maître à la Navette », « Maître à l'Écrevisse », « Maître aux Banderoles », ou encore « Maître E. S. », « Maître M. B. », et pas mal d'autres.

Après tout, cela vaut encore mieux que d'enrichir l'histoire des arts de noms imaginaires, comme, par exemple, *Dirck van Star,* donné, sur la foi des initiales D. V. accompagnées d'une étoile, à un artiste dont aucun document n'a révélé l'existence.

M. Lehrs, lui, s'abstient de nous proposer un nom pour le maître W ⚲. « S'il suffisait, avait dit Renouvier, pour être assuré de le connaître, de trouver des orfèvres flamands de la fin du XV[e] siècle, dont le nom commence par un W, nous n'aurions que l'embarras du choix. » L'essentiel pour nous, — et c'est le service capital rendu à l'art par le splendide travail qui nous occupe, — est qu'il enrichit définitivement notre école de son représentant le plus ancien et assurément un des plus notables, dans le domaine de la chalcographie. Nous l'aurons prouvé en ajoutant qu'il ne s'agit de nul autre que de l'auteur même de la précieuse estampe des armoiries de Charles le Téméraire, dont l'unique épreuve connue se trouve au Cabinet des Estampes de Bruxelles. Et précisément la date de production de ce précieux document concorde avec celle des estampes du Maître E. S., dit de 1466, en qui l'on s'est accoutumé de voir le premier graveur au burin.

Le livre de M. Lehrs nous révèle une autre circonstance bizarre. Il signale dans l'œuvre du Maître W ⚲ toute une série de pièces qui ne sont, en réalité, que des planches du Maître E. S. retouchées !

Explique qui pourra cette curieuse rencontre. Il ne manque pas d'indices pour établir que le Maître E. S. n'appartient pas à la Flandre. A-t-on jugé, après sa mort, que seul son confrère W ⚲ était à même de remettre en valeur ses planches délaissées ? Pure hypothèse que nous

donnons pour ce qu'elle vaut. Il serait plus agréable à notre amour-propre national de pouvoir revendiquer pour nôtres les deux artistes. Mais il faudrait pour cela mieux que des présomptions.

Revenant à celui qui a fait l'objet de la présente notice et dont l'œuvre se chiffre, selon M. Lehrs, à quatre-vingts pièces, en y comprenant celles, au nombre de trois, qu'il ne connaît que de seconde main, c'était assurément un homme doué de très hautes aptitudes. Renouvier a eu probablement raison de voir en lui un orfèvre. En effet, son œuvre compte de superbes échantillons d'ostensoirs, de reliquaires, de crosses d'évêque, le tout, peut-on croire, de sa propre invention, attendu qu'un des modèles, le n° 75, est accompagné d'un plan.

D'autre part, sa signature apparaît au bas de perspectives d'églises et de chapelles, interprétées, pour l'époque, d'une manière singulièrement pittoresque. M. Lehrs fait observer judicieusement que ces intérieurs gothiques ne sauraient rendre des constructions réelles, cela surtout à cause de l'extraordinaire ténuité de leurs colonnettes. Il y voit des modèles faits pour servir aux orfèvres ou aux sculpteurs comme éléments d'architecture pour leurs retables d'autels. Toutefois l'auteur a révélé, au bas de l'épreuve d'une de ces perspectives gothiques, le mot : *Anvers,* tracé en vieille écriture. De quelle église il pourrait être question, c'est difficile à dire. En revanche, observons l'analogie remarquable de dispositions générales entre l'oratoire gothique catalogué sous le n° 56 et la fameuse chapelle de Bourgogne à Anvers, tout au moins dans ses lignes essentielles.

Après avoir signalé, en passant, les modèles de vaisseaux du plus puissant intérêt archéologique, et dont les titres : *baerdze* (barge), *kraeck* (caravelle), suffisent à prouver qu'il s'agit bien réellement de morceaux de provenance flamande, arrivons aux sujets à personnages.

Les données profanes, exclusivement guerrières, nous montrent les tentes d'un campement, des lignes de cavaliers, de fantassins de l'armée de Charles le Téméraire, chose établie par l'écu de Bourgogne, les briquets et les cailloux, les bâtons croisés de la Toison d'or, qui servent à décorer ce qu'il est permis d'envisager comme la tente du prince. Il est superflu d'insister sur l'importance de ce détail relevé par M. Lehrs et que ne signalent pas ses devanciers. Les lignes d'hommes d'armes nous renseignent sur la formation en bataille des troupes du temps. Les cavaliers sont formés sur trois rangs, dont le premier est armé de la lance, les deux autres de l'arbalète, et toujours dix de front.

Les fantassins du premier rang ont l'arc ; le second rang est armé de la pique et du fauchard. Détail à signaler : à pied comme à cheval, les combattants ont chaussé les éperons. Indistinctement, les troupes semblent protégées par une herse de piquets.

Les sujets sacrés sont, pour ce qui concerne le style, de qualité très diverses. M. Lehrs s'étonne, à juste titre, de leur inégalité. Comment, se dit-il, l'homme qui a pu donner à certains personnages de la *Généalogie de la Vierge* (n° 1), au *Saint Martin* (n° 18), une véritable noblesse, peut-il se montrer si franchement défectueux dans d'autres figures?

Il paraît évident que les *Madones* de notre artiste, anguleuses de forme et de style médiocrement distingué, n'en sont pas moins, à un degré quelconque, inspirées de peintures qu'on croit avoir tout au moins entrevues. Alors même qu'il ne s'agirait point ici de reproductions franches, le styte, l'attitude, le jet des draperies, tout concourt à faire ranger les estampes de W ♁ à la suite des tableaux et des miniatures du temps qui, nécessairement, ont influé sur notre artiste. De même, le petit *Saint François recevant les stigmates,* un chef-d'œuvre, malheureusement anonyme, offre une proche parenté avec le tableau de la

galerie de Turin que nous avons eu l'heureuse chance de pouvoir restituer à Jean van Eyck. L'identité n'est pas absolue, mais il existe un si étroit rapport de conception générale et de style, que le rapprochement s'opère en quelque sorte d'emblée.

Mais en voici un plus formel. Au mois de juillet 1895 parut, à Londres, à la salle Christie, sous le numéro 106 du catalogue de la galerie Clewer Manor, un tableau sur fond d'or attribué à Hugo Van der Goes et représentant la *Généalogie de la Vierge*. M. C. Hofstede Goes de Groot, directeur adjoint du Musée royal de La Haye, rendant compte de cette vente dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, renvoya, en passant, à une gravure du maître W ♁. Rien de plus juste. Grâce à l'obligeance de M. Stephan Bourgeois, de Paris, possesseur actuel du tableau, il nous est permis de mettre sous les yeux de la Classe une photographie de cette peinture de si haut intérêt. Si nous la comparons à l'estampe, nous constatons qu'en dépit de quelques désaccords, surtout en ce qui concerne le style, il n'y a pas rencontre fortuite. Indiscutablement, le graveur a connu le tableau. Il en adopte non seulement la pensée et la disposition générale, — abstraction faite des donateurs agenouillés à droite et à gauche, — mais aussi les développements.

L'aspect quelque peu fruste de l'estampe n'est pas pour infirmer la similitude.

De ce que la rudesse de la gravure semble d'abord lui assigner d'antériorité, nous nous gardons de conclure dans un sens contraire à cette vérité primordiale, proclamée par les autorités les plus hautes, qu'*où il y a original et copie, l'antériorité appartient toujours au type le plus parfait*. Pour l'avoir oublié, que de bévues dans l'appréciation des œuvres d'art (1) !

---

(1) M. Lehrs, à qui nous avons fait part de nos vues à ce sujet, nous assure n'avoir rencontré aucune estampe primitive qu'il pût envisager comme copiant

Notre salle a retenti des échos de la controverse entre notre défunt confrère Alvin et Ch. de Brou touchant la planche des *Armoiries de Bourgogne*. Il appartient à M. Lehrs d'établir triomphalement que la pièce appartenant à Pinchart et que celui-ci, conjointement avec de Brou, s'efforçait de faire passer pour l'original de l'épreuve de la Bibliothèque royale, était une copie maladroite par le Maître aux Banderoles. Or toute l'argumentation de de Brou tirait sa force de cette barbarie même.

Pour en finir avec la *Généalogie de la Vierge* de W ⚲, M. von Loga nous a récemment montré Michel Wolgemuth, le Maître d'Albert Dürer, l'utilisant pour diverses figures de la grande chronique de Nuremberg (¹).

C'est à M. Lehrs que revient l'honneur de la restitution au Maître W ⚲ des *Armoiries de Bourgogne*, manière de voir que nous adoptons d'autant plus volontiers que, sans connaître son travail, nous étions arrivé, de notre côté, à une conclusion identique par l'étude d'une épreuve de la *Généalogie de la Vierge*.

Un beau livre n'est ni toujours ni nécessairement un bon livre. L'ouvrage de M. Lehrs réunit les deux conditions. Il satisfait aux exigences de la plus sévère critique et conservera un intérêt durable à la fois par la somme d'informations qu'il apporte, et par le secours qu'il prêtera à qui voudra entreprendre de percer le mystère dont reste environné le très remarquable artiste qu'il synthétise.

---

une œuvre peinte. En revanche, il a vu des estampes utilisées par des miniaturistes, etc.

(¹) *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1895.

Lambert Lombard [1].

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1892.)

Lambert Lombard est, dans l'histoire de notre école, une personnalité intéressante, bien que d'une supériorité un peu surfaite. Peintre, dessinateur, on a dit aussi graveur et architecte, il fut de plus un érudit, chose attestée à suffisance par des juges de la valeur de Dominique Lampsonius, d'Abraham Ortelius, de Guichardin et d'Hubert Goltzius, le numismate. Circonstance fâcheuse, la célébrité — je n'ose dire la gloire — du maître a survécu aux principales productions de son pinceau. Le petit nombre de peintures qu'on se hasarde à lui attribuer est essentiellement discutable et, pour ce qui concerne ses conceptions architecturales, leur origine ne l'est guère moins. De sa compétence dans le domaine des antiquités, nous n'avons qu'un indice : une lettre à Georges Vasari, écrite en italien, épître dont le fond et la forme révèlent l'étude des classiques, non sans participer de cette tendance à la métaphore chère aux écrivains du XVI[e] siècle. Les Parques cruelles, Jupiter dispensateur de tout bien, Platon et Épictète viennent en aide au peintre pour se

---

(1) Rapport de M. Hymans sur le Prix de Stassart pour une notice sur un Belge célèbre. (Septième période : 1887-1892.)

concilier les bonnes grâces d'un confrère. Ce qui n'empêche qu'à travers ses fleurs de rhétorique la missive ne soit d'intérêt véritable. Lombard s'y montre curieux de l'œuvre des précurseurs de la renaissance : Margaritone d'Arezzo, Gaddo-Gaddi, Giotto. Si, comme la plupart des hommes de son temps, il abomine le style gothique, on le voit sensible au charme des travaux de Martin Schongauer et d'Albert Dürer, « à qui, dit-il, nous devons d'éternelles actions de grâces pour nous avoir montré la véritable voie de la perfection dans l'art », — ce qui, soit dit en passant, n'était pas pour plaire à Vasari, médiocrement sympathique, on le sait, aux influences tudesques.

Lombard avait grandi dans le respect des monuments de l'art germanique. Goltzius est là-dessus très formel. Dans sa préface des *Images des Empereurs,* un livre publié en 1557, on peut lire ce passage : « Moy mesme ay veu en la maison de Lambertus Lombardus, duquel ay esté le disciple en mon stile et mestier, plusieurs painctures lesquelles il avait contrefaictes en Alemaigne après certaines painctures anciennes des Francons et qui bien pourront estre comparées à plusieurs belles painctures romaines. Et ay souvent ouy dire audict Lambertus (qui est un patron et réformateur des sciences en ces pays, qui ayant déchassé les mœurs barbares, ha ramené en ces régions la vraye science, qui aussy comme poète et orateur très élégant, sçait à parler de son stile, et au regard de quelque paincture ancienne scait il dire en quel temps elle est produite : en outre, comme vray philosophe, possède-t-il toutes choses comme ne possédant rien, et tout ce qu'il ha, il le tient comme bien presté de la nature), qu'il ne se vantoit d'autre chose que des painctures anciennes des Francons, desquels il a pris son premier fondement, devant que jamais il vint à Rome, pour se rendre plus parfaict en son art et stile. »

Mais d'autres influences encore président à l'éducation

du maître liégeois. A Anvers, il étudie sous un peintre verrier, Arnould de Beer, loué par Van Mander; à Middelbourg, il est le disciple d'un des peintres les plus prodigieux de notre école, Wallon comme lui, Jean Gossart, de Maubeuge, dont l'*Adoration des Mages,* aujourd'hui chez le comte de Carlisle, à Castle-Howard, mérite de figurer parmi les merveilles de tous les temps.

Gossart et Jean Schoorel, d'Utrecht, personne ne l'ignore, et l'on ne s'est pas fait faute de le leur reprocher, avaient des premiers ouvert aux Flamands les voies de ce qu'il est convenu d'appeler la renaissance. Lombard s'y engagea avec passion. « Lorsqu'il visita l'Italie et Rome, ainsi s'exprime Van Mander, il n'y resta pas inactif et devint, au retour, dans son coin rocheux du pays liégeois, le père de notre art de dessiner et de peindre, le dépouillant de sa rudesse et de sa lourdeur barbare, pour mettre à la place les beaux principes de l'antiquité, ce qui lui valut une somme considérable de reconnaissance et d'éloges. »

Les dessins de Lombard et les nombreuses estampes nées de ses compositions disent à suffisance que nous avons affaire à un romaniste obstiné, grandement soucieux de faire étalage de ses connaissances si laborieusement acquises, associant à tout propos, hors de propos aussi, ses souvenirs profanes aux sujets de la légende. Isolées, ses figures sont des statues; groupées, elles forment des bas-reliefs. Car il est entendu que l'antiquité n'a pas de secrets pour ce citoyen de Rome païenne égaré en pays liégeois.

C'était trop manifestement donner un corps à l'idéal des humanistes pour n'être pas du coup proclamé le premier des peintres. De tous les points affluaient à Liége les jeunes gens avides de se former sous la direction d'un tel maître, et, tout compte fait de la valeur des principes et de la différence des milieux, on peut dire que, nouveau Squarcione, Lombard fut, pour les Pays-Bas, le créateur de

l'enseignement des arts, basé désormais sur l'étude exclusive de la statuaire antique, dont, pendant des siècles, le culte va inspirer l'école flamande pour reparaître dans les temps modernes, entraînant exactement les mêmes conséquences.

Hollandais et Flamands montrèrent un enthousiasme égal à suivre la méthode du peintre liégeois, et si l'on se pénètre de cette circonstance que Frans Floris, au dire de Van Mander le plus parfait représentant des théories de son maître, et dont l'atelier compta plus de cent élèves; Hubert Goltzius, à qui sa numismatique des empereurs valut d'être, en plein Capitole, proclamé citoyen romain, et bien d'autres furent les missionnaires de la doctrine de Lombard, il est possible de s'expliquer que, par une rare fortune du destin, à l'égal de ces peintres de l'antiquité dont la gloire a traversé les siècles, sans aucune œuvre pour lui faire escorte, Lambert Lombard soit resté populaire quand si peu de nous ont eu le privilège de fixer leurs regards sur une production authentique de son pinceau.

Le destin lui réservait cet autre privilège de trouver en Dominique Lampsonius, le témoin de sa vie, un biographe à la fois enthousiaste et compétent, dont la précieuse notice a pu servir de guide à toutes les recherches ultérieures sur le maître. Pourtant, si la critique moderne ne s'est pas désintéressée de Lombard, elle n'a trouvé jusqu'ici qu'un petit nombre de faits à ajouter aux informations que nous procure son ancien élève.

Aussi bien, notre temps ne se soucie des faits d'une carrière qu'autant qu'il en doit résulter une connaissance plus parfaite du rôle des individus. Les agissements d'un personnage ne l'intéressent qu'à condition qu'il en puisse pénétrer les mobiles. S'il lui paraît désirable, après trois siècles, d'évoquer la mémoire d'un artiste, soyons assurés que ce sera pour donner à son rôle un relief nouveau et

appeler l'attention sur un ensemble de caractères jusqu'alors inaperçus.

Comme le dit en fort bons termes l'auteur d'un des mémoires soumis à notre examen : « Pour l'étude des œuvres d'art, les procédés modernes de reproduction ont singulièrement facilité la comparaison entre les œuvres d'un même artiste et celles qui lui sont attribuées. Par ces rapprochements, le sens critique, l'esprit de comparaison et de déduction s'est affiné et les règles d'une critique historique, toujours plus sévère et plus sceptique, se sont naturellement étendues et appliquées au domaine de l'art. »

Pour ce qui concerne plus spécialement Lombard, « que nous reste-t-il, ajoute l'auteur, d'une vie laborieuse et d'un esprit orné de dons divers? Seules les inventions de son crayon, les études, les esquisses, les dessins produits d'une activité créatrice et d'une imagination féconde subsistent encore en grand nombre. S'ils ne nous donnent pas toute la mesure de l'artiste, ils nous initient, avec quelques tableaux qu'on peut légitimement lui attribuer, à sa manière, au style qui lui est propre, aux procédés particuliers avec lesquels il aimait à fixer sa pensée; ils permettent de juger de l'inventeur, de la fécondité de l'ouvrier de la pensée; ils font connaître chez le maître le don par excellence de l'artiste et du poète : l'imagination ».

Dans de telles conditions, une monographie de Lombard promettait d'être féconde en aperçus nouveaux, et la méthode subjective, si essentiellement conforme à l'esprit de notre temps, semblait devoir donner naissance à une œuvre sinon complète et définitive, du moins assez riche en informations précises pour servir de guide aux investigateurs de l'avenir, et dont la valeur critique ferait justice d'attributions ayant pour principal défaut d'égarer les jugements de l'historien sur un maître dont les œuvres, sans appartenir aux manifestations glorieuses de l'art néerlandais, n'en caractérisent pas moins avec une grande netteté

ses tendances à une époque si naturellement éclipsée par les splendeurs du XVII[e] siècle.

Jusqu'à quel point ce programme est réalisé par les deux mémoires que la Classe des lettres m'a fait l'honneur de m'appeler à apprécier, conjointement avec ses commissaires, nous allons le voir.

L'auteur du mémoire portant pour épigraphe *Als ik kan,* nous donne le curieux spectacle d'un homme animé du plus louable désir de nous faire apprécier un personnage sur lequel lui-même a de très vagues aperçus. Ses sources d'information, utilisées sans discernement, l'amènent à confondre en un même contexte Guichardin, écrivant en 1561, Immerzeel, dont la notice de Lombard vit le jour en 1843, et Van Mander, lequel écrivait à la fin du XVI[e] siècle et qu'il ne semble pas avoir lu, car, si nous l'en croyons, la seule chose que nous ait apprise sur Lombard cet historien consciencieux serait que le peintre liégeois fut un des bons poètes de son temps.

Van Mander reconnaît, à la vérité, qu'il n'a pu réussir à se procurer l'opuscule de Lampsonius, publié, non pas soixante-douze ans, — comme l'avance notre auteur, — mais cinquante-deux ans avant lui. Est-ce à dire, comme l'affirme le concurrent, que cet opuscule seul a sauvé de l'oubli le nom de Lombard, quand, à plusieurs reprises, Vasari, Hubert Goltzius, Guichardin, Van Mander et bien d'autres vantent ses travaux, parlent de son rôle et de son influence sur ses continuateurs ? Nullement, car Van Mander, sans avoir connu la notice de Lampsonius, a donné, à grands traits, une biographie du peintre.

« Lambert Lombard devait, assure le mémoire (p. 15), subir le despotisme de la mode, et, soumis aux divergences de sa nature et de ses aspirations, combattre sa nature et étouffer ses aspirations. »

Les œuvres du maître prouvent absolument le contraire.

Incidemment, l'auteur indique une autre cause destinée à influer sur le caractère des œuvres du maître : l'origine probablement *lombarde* de sa famille. Quoi qu'il en soit, la vue de « reproductions de tableaux d'Albert Dürer » décida de sa vocation. Je dois présumer que, par « reproductions de tableaux », l'auteur entend les estampes d'Albert Dürer. Dans ce cas, son observation est très probablement fondée, car l'influence des estampes de Dürer agit d'une manière puissante sur nombre de ses contemporains. S'il s'agit de reproductions gravées de tableaux du maître, datant du XVIe siècle, je ne sache pas qu'il en existe une seule.

Mais à Liége l'art étant « dans le marasme », Lombard s'en alla chez Mabuse, à Middelbourg. Il eut le bonheur d'y rencontrer des artistes et des savants en nombre considérable, d'assister même à la visite de Lucas de Leyde, lequel avait, suppose notre auteur, traversé la mer du Nord « dans son *treckschuyt* pavoisé » pour venir voir son illustre confrère.

Je fais observer, en passant, que pas plus au XVIe siècle qu'aujourd'hui le *treckschuyt* ne passait la mer.

Après un séjour de quelque durée en Italie, Lombard revient à Liége. Son protecteur, le prince-évêque Érard de la Marck, avait passé de vie à trépas, et aucun des successeurs du prélat ne se mit en peine de donner suite aux projets qui devaient fournir au peintre l'occasion de vastes travaux dans le palais épiscopal.

Ce fut, selon notre auteur, une des amères déceptions de la vie de l'artiste, et aussi une de celles qui devaient l'amener « à cette philosophie solide, à cette belle sérénité dans le désintéressement, qui font sa physionomie si radieuse ».

Je me plais à croire que la philosophie de l'artiste fut d'une nature plus haute, et que s'il se désintéressa de la faveur des princes, ce fut bien moins avec la certitude de

ne pas l'obtenir que pour se vouer en paix à ses études préférées.

Il eut des élèves et beaucoup. De sa maison, devenue une véritable académie, et dont notre auteur trace un tableau animé, « on promulguait des manifestes esthétiques audacieux ». Par malheur, le mémoire n'en produit pas le texte, non plus que celui d'une lettre « pleine de tact », nous dit-il, par laquelle le pape Clément VII, qui savait la détresse de Lombard et aimait fort son talent, aurait fait au peintre des « offres de service », lui proposant de venir se fixer dans les États pontificaux, où il serait comblé d'honneurs et de richesses. Lampsonius parle bien d'une somme de cinquante piastres envoyée par le pape à Lambert Lombard, mais il n'est point question des honneurs et des richesses qui l'attendaient à Rome.

Un autre fait relaté par le mémoire, c'est que « Lambert Lombart ne dédaignait pas d'attirer à lui de pauvres artisans, des ouvriers d'art malheureux ou en peine de production; il leur donnait, avec ses conseils, des croquis propres à les aider dans leurs travaux d'ébénisterie, de ferronnerie, de joaillerie. Même pour rendre ces sortes de bienfaits plus efficaces et plus faciles, il prit la peine de faire graver sur cuivre un certain nombre de croquis que les solliciteurs trouvèrent dès lors tout prêts à leur première réquisition ».

Ces planches ont malheureusement disparu. On se demande si elles ont existé; car, enfin, des auteurs comme Guilmard, dont le *Répertoire des maîtres ornemanistes* a été composé à l'aide des collections les plus riches qui soient, ne signalent aucune pièce d'art ornemental portant la signature de notre artiste.

L'auteur me semble du reste faire un cas médiocre de la valeur des sources. La lettre de Lombard à Vasari — notez qu'elle n'a jamais été traduite — lui semble « trop connue pour trouver place dans son travail » (p. 38). Quant à

s'occuper du mérite littéraire de Lombard, Van Mander et Vasari — qu'il désigne sous le nom de l'auteur des *Mémoires* — ont bien parlé de Lombard comme d'un littérateur sérieux, mais l'assertion est au moins étrange, vu qu'il s'agit d'un homme dont nous ne possédons aucun écrit, Vasari et Van Mander n'ont pu dès lors, suppose-t-il, baser leur opinion que sur quelque volume perdu, mais qui ne devait pas être bien extraordinaire, puisqu'il a disparu sans laisser de trace.

Ce n'est évidemment pas là une preuve, et nous doutons qu'aux yeux des bibliophiles :

Un livre disparu ne valut jamais rien.

Jugeant plus spécialement Lombard comme artiste, l'auteur décrit assez longuement diverses peintures qui lui sont attribuées : les peintures de Saint-Jacques, à Liége, *Le Sacrifice de l'Agneau pascal,* au Musée ; *La Cène* et les deux volets du Musée de Bruxelles, désignés sous le titre de *Fléaux de Dieu.* Il apprécie en outre un portrait du peintre par lui-même, appartenant à un collectionneur liégeois.

Lombard, suppose l'auteur, a dû faire beaucoup de portraits ; malheureusement, on n'en connaît aucun. « Peut-être bien y a-t-il, au fond de quelque vieille demeure seigneuriale ou dans les combles de quelque musée, de quelque église, d'autres effigies qu'il peignit jadis, d'après personnes mortes depuis longtemps et dont la découverte mettrait le sceau à sa gloire : j'ai cherché vainement », s'écrie-t-il découragé (p. 57). Il y a pourtant au Musée d'Anvers un portrait d'homme attribué à Lombard. Je n'affirme pas que l'attribution soit justifiée, mais l'œuvre méritait un coup d'œil et une mention.

« Pourtant, ajoute le mémoire, il y a de bien intéressantes eaux-fortes de Lombard à la Bibliothèque nationale

de Paris, et parmi elles nous ne relevons guère que deux portraits. Encore sont-ce des profils représentant le Christ et la Vierge, personnages traditionnels, dessinés suivant le type convenu et non pris à la réalité frémissante. »

Le plus fâcheux de ceci, c'est que les gravures désignées, si elles ne sont pas des portraits ne sont pas davantage des eaux-fortes, ne sont pas de Lombard et enfin ne reproduisent même pas ses œuvres. Car Lombard n'a point manié le burin, et les recueils que notre auteur appelle fort improprement les « liasses » du Cabinet de Paris, ne contiennent pas une seule estampe que l'on soit fondé à envisager comme son œuvre personnelle. Il en est de même des collections très riches de Bruxelles et de Liége. Quant aux deux médaillons du Christ et de la Vierge, ils sont de Suavius et décrits comme tels par M. Renier, sous les numéros 1 et 2 de son catalogue de l'œuvre du maître. Pareil manque de précision est à coup sûr regrettable.

C'est par erreur encore que le concurrent avance que les nombreuses estampes inspirées des compositions de Lombard et authentiquées par sa signature ou ses initiales *sont certainement des reproductions d'importants tableaux du maître*. C'est le contraire qui est vrai.

Lombard, comme presque tous les artistes de son temps, a livré aux graveurs de nombreux dessins. En revanche, les estampes d'après ses peintures sont précisément en petit nombre. Il importait de faire la part des unes et des autres, car, indépendamment de compositions entières : *Le Christ prêchant à la multitude, La Cène, La Descente de croix,* sujets dont les peintures existent peut-être encore, quantité de pièces reproduisent de simples études de Lombard, ce qui ne les empêche pas d'être d'importance capitale, car, nul ne l'ignore, pareilles études donnent avec une éloquence singulière la caractéristique des maîtres, s'appelassent-ils Michel-Ange, Raphaël, Rubens ou Rembrandt. A plus forte raison méritent-elles

d'être étudiées de la manière la plus sérieuse, s'il s'agit d'un artiste dont les peintures sont aussi difficiles à trouver que celles de Lombard.

C'est donc bien à tort que notre auteur trouve inutile de « s'attarder » à la description détaillée du portefeuille d'études signées et datées que possède de Lombard l'Académie de Dusseldorf.

Il était dans la logique des choses, autant que dans les habitudes du temps, que Lombard, à ses mérites comme peintre et comme dessinateur, joignît une compétence spéciale en matière d'architecture. M. Schoy, dans son *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture aux Pays-Bas,* a consacré au peintre quelques pages intéressantes.

On y trouve une analyse des motifs architecturaux introduits par Lombard dans un grand nombre de ses compositions, et tout démontre que l'enthousiasme pour l'antiquité qui animait l'artiste s'étendit aux constructions des Romains non moins qu'à leurs sculptures. J'incline très fort à croire que plus d'une planche des ruines et des temples édités en gravure par Jérôme Cock, procède du crayon de notre artiste.

Il est de tradition que le portail de l'église Saint-Jacques, à Liége, est l'œuvre de Lombard. L'auteur du manuscrit arrive d'une manière assez originale à démontrer l'exactitude de cette supposition. L'église Saint-Jacques, à Liége, possède un évangéliaire dont les miniatures sont également attribuées à Lombard. Or, parmi ces miniatures, il en est dont le fond présente des motifs architecturaux offrant une analogie très grande, paraît-il, avec le portail de Saint-Jacques.

« A la vérité, dit le mémoire, on n'est pas plus autorisé à croire que Lombard a fait le dessin de ce portail que les aquarelles de ce manuscrit, mais il est bien indiscutable que portail et aquarelles ont de grandes analogies, et l'on peut sans extravagance avancer que les uns et les autres

semblent être du même auteur. Or, en dehors de Lombard, quel était à Liége, vers 1560, l'artiste capable de se montrer en même temps parfait enlumineur et excellent architecte? » C'est résoudre la question par la question.

Je ne prétends pas enlever à Lombard l'honneur d'avoir créé le portail de Saint-Jacques; qu'il me soit pourtant permis de faire observer que si nous cherchions à Liége un autre architecte, il ne serait pas difficile de le trouver en la personne de Lambert Suavius, désigné, non seulement par Guichardin comme un grand architecte, mais par les documents officiels sous le titre « d'architecteur de la cité de Liége » (1). Ce qui ne l'empêchait pas d'être à la fois peintre et graveur d'un talent peu ordinaire. J'ajoute que si le portail de Saint-Jacques, chose que je n'ai pu contrôler, figure effectivement dans les miniatures de l'évangéliaire mentionné, sa reproduction n'implique en aucune manière que Lombard soit nécessairement l'auteur de l'une et de l'autre œuvre. Mais notre concurrent fait des rapprochements plus ingénieux encore. Préoccupé peut-être de grandir son personnage, il affirme que « Marguerite d'Autriche avait pour lui, selon la chronique (quelle chronique?), tant de considération, qu'en retour d'une superbe estampe qu'il lui avait dédiée : *La Guérison du boiteux par saint Pierre, Suavius invenit,* elle lui adressa une pièce de vers ». Mais si l'estampe, un chef-d'œuvre d'ailleurs, est à la fois composée et gravée par Suavius, qui très expressément la dédie, non pas à Marguerite d'Autriche, mais à Marie de Hongrie, à quel titre les vers de Marguerite à Lombard, qui ne lui a rien dédié et n'a point songé, sans doute, à lui offrir comme sienne l'œuvre d'un confrère?

On a longtemps assuré que Lombard, tombé dans un profond dénuement, avait fini ses jours à l'hospice du

(1) MAX ROOSES, *Christophe Plantin, imprimeur anversois.* Anvers, 1882, p. 19.

Mont-Cornillon, à Liége. Déjà M. J. Helbig, le plus récent historien de la peinture au pays de Liége, a démontré le peu de fondement de cette historiette. L'auteur du manuscrit que j'examine la rejette à son tour. Ses raisons les voici :

« Lombard, qui était très robuste, qui, son portrait le dit assez, était d'un bon tempérament, fut, assurément, moins que tout autre, exposé à souffrir des infirmités de l'âge caduc, et l'on sait qu'il n'atteignit point l'extrême limite de la vieillesse. S'il fut malade, il ne le fut pas longtemps, car sa lettre à Vasari, datée du 27 avril 1565, atteste une belle vitalité physique et morale; or, il s'éteignit seize mois après. Les figures de l'évangéliaire sont de cette même année 1565; donc il était en état de travailler aussi bien que d'écrire, et s'il ne laissa qu'un mince héritage, tout au moins est-il probable qu'il put se suffire jusqu'au bout sans l'intervention des hospices. »

On peut différer d'avis là-dessus; pour ma part, je n'hésite pas à croire qu'une maladie de seize mois, même pour un sexagénaire robuste, est chose alarmante. Ce serait, dans tous les cas, un médiore élément de sécurité qu'une lettre vieille d'un an et quatre mois que nous aurions de sa main.

L'Académie, en mettant au concours une notice de Lombard, n'avait point réclamé un panégyrique.

L'auteur ayant à formuler une opinion finale sur le célèbre artiste qu'il vient d'étudier, n'est pas sans mettre quelque réserve dans ses louanges. Nous savions par lui que les écrits de Lombard étaient d'un mérite fort discutable, précisément parce que nous ne les connaissons pas. Il se trouve qu'envisagé comme peintre, ce rigide observateur des règles de la proportion déduites des œuvres les plus sérieuses de la statuaire antique, n'en était pas arrivé, au bout de ses longues études, à savoir mettre une figure sur ses pieds ! On ne connaît de Lombard qu'un seul

portrait : il est à mi-corps, et non sans motif. « Lorsque, par exception, le peintre en arrive à vouloir représenter une figure entière, il est faible, hésitant, perplexe; on voit qu'il ruse et cherche à tourner la difficulté en choisissant quelque figure sans complication. Les cinq figures des *Calamités humaines* (un tableau attribué à Lombard au Musée de Bruxelles) sont presque comiques, et il n'a affublé de tant d'étoffes les anges qui plafonnent que pour se sauver de l'obligation où il était de les dessiner dans une attitude audacieuse. »

Et c'est là que devait aboutir une existence d'études et de recherches dans le domaine du beau !

C'est bien, du reste, sur cette désespérante pensée que l'auteur prend congé de nous. Il se demande si embrasser tant de genres à la fois est chose profitable à un artiste, et si ce beau rêve de tout comprendre, tout approfondir, qui fut celui de Gœthe, n'aurait pas pour fatal aboutissement une sorte d'infériorité, sinon d'impuissance, dans la création des œuvres.

L'histoire n'a point confirmé ce doute. Elle nous montre au contraire, parmi les artistes, quelques-uns des plus grands génies se signalant avec une supériorité indéniable dans plusieurs domaines et dont les noms, nous voulons le reconnaître, ont brillé d'un plus vif éclat que celui de Lombard.

Quoi qu'il en soit, le mémoire portant pour devise *Als ik kan,* trahit une inexpérience trop grande de la matière pour qu'il me soit possible de proposer à la Classe des lettres de lui accorder l'honneur du prix de Stassart.

II

J'aborde l'examen d'un travail plus sérieux, où se montre, avec une compétence plus réelle, un sens plus éclairé dans le choix des éléments. L'auteur lui a donné

pour épigraphe cette phrase de Vasari, lequel, ayant cité les principaux artistes sculpteurs et architectes des Pays-Bas, ajoute : *Ma di tutti i sopradetti è stato maggiore Lamberto Lombardo da Liege.*

La partie biographique est traitée avec talent. Sans ajouter grandement à la notice de M. Helbig, elle nous apprend toutefois ceci de nouveau, que Lombard fut honoré du titre de peintre et d'architecte de S. A. M[gr] l'évêque, qu'il fut greffier de la Cour d'Avroy — un peu, sans doute, à la manière dont Titien fut courtier en bois de la république de Venise — pour en toucher les émoluments; enfin, qu'en 1561, il occupait les fonctions de concierge d'un bien de l'évêque, sis hors des murs de Liége. Ces détails, et d'autres encore, prouvent que le peintre était dans l'aisance.

Mais, étant donné que Lombard ne se signale qu'à son retour d'Italie, il y avait lieu de rechercher, dans l'ensemble d'une œuvre où figurent de nombreux et authentiques dessins, la trace de l'influence du séjour du maître dans les milieux où se formera définitivement son style auquel, d'autre part, nous initient de remarquables estampes. Aucun de ces précieux éléments d'information n'est utilisé par l'auteur du mémoire.

Alors que de toutes parts accourent à Liége les jeunes gens attirés par la notoriété du peintre, il est permis de croire qu'en très grande partie sa réputation s'était propagée par des gravures nées de l'initiative d'un des hommes les plus remarquables du temps, de Jérôme Cock, d'Anvers, lié avec Lampsonius autant que le fut Lombard lui-même, et dont les publications constituent une source de première importance pour l'histoire intellectuelle de notre pays pendant le XVI[e] siècle.

Cock, artiste lui-même, avait fait en Italie un séjour prolongé. Vasari le connut à Rome et lui consacra une mention fort élogieuse dans sa *Vie des peintres.* J'ai eu ailleurs l'occasion de faire ressortir ce fait imprévu et

considérable de l'histoire de notre école : la présence à Anvers de Georges Ghisi, de Mantoue, venu spécialement dans les Pays-Bas pour collaborer à l'entreprise de Jérôme Cock. C'est à Anvers que parurent les premières et grandioses reproductions de l'*École d'Athènes* et de *La dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, reproduites par le burin de Ghisi, lequel, toujours aux frais de Jérôme de Cock, nous retrace la *Cène* de Lambert Lombard, une des œuvres capitales du maître et qu'un descendant d'une famille liégeoise, M. Amory, conserve précieusement à Boston. Cette estampe, de la plus insigne rareté, — la Bibliothèque royale en trouva un exemplaire en 1887, à la vente du duc de Buccleuch, — est dédiée par Lombard et Jérôme Cock au cardinal de Granvelle, en 1551. Elle constitue, on le voit, un document de première importance.

Mais bien d'autres graveurs : Pierre à Miricinis (Vander Heyden), Hans Collaert le vieux, Corneille Bus ou Bos, Carolus, Corneille Cort à Anvers; à Liége même Lambert Suavius, le plus accompli des graveurs belges du temps, et que l'on dit beau-frère de Lombard, ont traduit les œuvres de ce dernier.

L'activité de tous ces maîtres nous a mis, grâce à l'intervention de Jérôme Cock, en possession d'un vaste ensemble des créations de Lombard, non seulement des sujets religieux et historiques, mais aussi des reproductions de morceaux importants de la statuaire, et le concurrent estime que ce serait sortir « du cadre de son étude » d'aborder l'examen de ces travaux (p. 56)!

C'est si peu un hors-d'œuvre, que l'existence même de ces estampes suffit à établir les liens multiples qui rattachaient Lombard au mouvement artistique anversois, alors le premier de la Belgique, et Van Mander nous le montre, dans sa biographie de Frans Floris, arrivant à Anvers, banquetant chez son ancien élève et commentant ses œuvres en présence des jeunes gens de l'atelier.

Il y a plus. Jérôme Cock, dont le long séjour en Italie

n'avait point altéré les sentiments d'admiration pour les maîtres locaux, se donna un mal extrême pour réunir les compositions de Jérôme Bosch, ce maître étrange dont les diableries ont été de tout temps envisagées comme des chefs-d'œuvre. Van Mander parle d'un *Portement de la Croix,* composition plus grave que ne le sont d'ordinaire les conceptions du très grand peintre dont il s'agit. Eh bien, ce *Portement de la Croix,* dont M. Kinckel a retrouvé la trace à Bonn dans le courant du XVIIe siècle, nous a été conservé en gravure par Jérôme Cock, et, à côté du nom de Bosch, figure, sur les premières épreuves, celui de Lambert Lombard : *Lambertus Lombardus restauravit,* d'où résulte, une fois de plus, le très grand cas que l'on faisait de la compétence de Lombard en matière d'œuvres de la vieille école.

Suavius, Susterman, Ledoux — M. Renier a trouvé son nom écrit de vingt-six manières différentes — a longtemps passé pour ne constituer avec Lambert Lombard qu'une même personne. Sandrart et d'autres après lui, Nagler lui-même, n'établissent aucune différence entre les deux artistes. Nombre de catalogues de musées ont maintenu l'ancienne leçon. L'erreur n'est pas seulement née de la similitude des prénoms et de la communauté d'origine ; elle est née aussi, reconnaissons-le, de la conformité du style des conceptions des deux artistes, dont, il faut bien le dire, Suavius est de beaucoup le supérieur.

Les liens de parenté ne suffisent pas à expliquer des rapports si évidents. Suavius fut, dit-on, le beau-frère et l'élève de Lombard. C'est bien possible ; j'inclinerais plutôt à voir en lui un condisciple, car les deux artistes étaient du même âge ou peu s'en faut.

La chose méritait d'être examinée, car, je le répète, Suavius fut un des plus magnifiques artistes de son temps, et très certainement aucune œuvre de Lombard ne surpasse sa suite des *Apôtres,* ni son *Saint Pierre guérissant*

le paralytique, œuvres où se traduit avec autant d'évidence et plus de bon goût que dans les créations de Lombard, la connaissance des productions du ciseau des statuaires de l'antiquité.

De tout ceci il n'est pas dit un mot dans le mémoire. L'auteur nous promet, il est vrai, si son œuvre est couronnée, d'y joindre une étude sur les dessins et les estampes où figure le nom de Lombard. A mon sens, pareille étude était inséparable de son travail. Je dirai plus, étant donnés la rareté et le caractère discutable des peintures de Lombard, les documents en question devaient être la base la plus solide de la notice du maître.

Le mémoire, à la vérité, contient quelques pages sur les peintures disparues de Lombard. Ces pages offrent de l'intérêt. La recherche des œuvres égarées serait pour les critiques de notre temps une source d'utiles investigations si, par malheur, la plupart de ces peintures ne devaient être envisagées comme perdues sans retour. L'auteur du mémoire a vu lui-même, en 1875, anéantir devant lui une fresque imposante de Lombard. Elle existait à l'église Saint-Paul, à Liége. On allait démolir un mur du transept pour mettre en communication les basses nefs avec un ambulatoire récemment construit des deux côtés du chœur. L'autel du Saint-Sacrement enlevé, on vit apparaître sous la crépissure une grande fresque de la *Descente de croix* par Lambert Lombard. « Avant de laisser démolir le mur, nous nous hâtâmes, dit l'auteur, ... de prendre la note suivante : le panneau entier contenu entre les deux colonnes engagées où se trouvait l'autel du Saint-Sacrement, est couvert d'une grande fresque représentant la *Descente de croix* ». Suit la description de cette fresque, dont les personnages étaient d'une proportion dépassant la grandeur naturelle. « A en juger par les vestiges que nous avons sous les yeux, la composition a été belle, simple de ligne et sobre, etc. »

Fallait-il à tout prix que le mur disparût, et avec lui la fresque? Je l'ignore. Convenons qu'il nous sied bien, en vérité, de nous en prendre à l'insouciance de nos pères de la disparition de l'œuvre de tant d'artistes incompris. Notez que nous avons en Belgique une Commission des monuments.

Le chapitre VI traite des peintures mobiles de Lombard, de celles ayant existé jadis à Liége et aujourd'hui disparues. Les circonstances de la disparition des œuvres ne sont pas relatées. M. Piot, dans son Rapport sur les œuvres d'art ayant existé en Belgique avant 1794, désigne (p. 44, nº 163) une *Descente de croix* de Lambert Lombard, décorant la cathédrale de Saint-Lambert, emportée par les Français et non restituée en 1815. Ce tableau est-il perdu sans retour et ne figurerait-il pas aujourd'hui dans quelque musée de province de France ou de tout autre pays, car il existe aux Offices, à Florence, une *Descente de croix* attribuée à Lamberto Suavio, et que je crois, pour l'avoir étudiée avec soin, être une œuvre authentique de Lombard. Il y a, d'autre part, la composition dont le beau dessin de la collection Duval est reproduit par M. Helbig dans son *Histoire de la peinture au pays de Liége,* planche 8, sans parler d'un autre dessin faisant partie de la collection Clerembault, enfin d'une gravure publiée par Jérôme Cock.

Bien qu'en réalité Lombard ne semble pas avoir beaucoup peint, ce qui résulte de la notice même de Lampsonius, il me paraît de toute vraisemblance que, parmi les œuvres anonymes des diverses galeries, il n'en manque pas que l'on pût lui restituer. Il ne semble pas que notre auteur se soit préoccupé de leur recherche, et je constate de même qu'il laisse absolument à l'écart des peintures dont l'examen pouvait utilement éclairer son étude. La galerie d'Arenberg, à Bruxelles, par exemple, possède une *Prédication du Christ au peuple assemblé,* que je crois

très certainement une œuvre authentique de Lombard. C'est à tort cependant que M. Renier, dans son livre sur Suavius, envisage l'estampe signée *Karolus* comme reproduisant ce tableau.

J'ai vu au Musée de Naples un triptyque (Flamands, nº 53) attribué à Suavius (c'est-à-dire Lombard), le *Christ en croix,* la Vierge, saint Jean, la Madeleine, donateur et donatrice avec leurs enfants. Les personnages sont les mêmes que ceux d'un tableau du Musée de Bruxelles. Il y a un monogramme, un L barré, qui a peut-être donné naissance à l'attribution. C'est, je crois, le même tableau que M. A.-J. Wauters attribue à Jacob Cornelis. Au Musée de Glasgow figure, sous le nom de Lombard, un *Christ prenant congé de la Vierge;* au Musée d'Anvers, sous le nom de Susterman, dit Lombard, un *Portrait d'homme;* au Musée de Lille se trouvent deux grandes figures de saints extrêmement remarquables, mais que je crois, sur la foi de deux dessins de la Bibliothèque de Gand, devoir procéder de Lucas de Heere. Au Musée de Hanovre, j'ai signalé une *Résurrection de Lazare.*

Chez le prince Antoine d'Arenberg, à Bruxelles, existent trois peintures d'importance considérable, attribuées à Lambert Lombard. La *Parabole du festin de noces,* œuvre de très grande beauté, et la *Pêche miraculeuse,* évidemment du même peintre, figurèrent, en 1886, à l'Exposition de tableaux anciens organisée par l'Académie de Belgique, au profit de la Caisse centrale des artistes. Beaucoup de bons juges étaient d'avis que nous avions là des œuvres authentiques du célèbre Liégeois, à qui, du reste, elles auraient fait grand honneur. Il s'est trouvé, seulement, que des connaisseurs, tels que M. de Seidlitz, par exemple, n'hésitèrent pas à voir dans ces deux belles conceptions des travaux du maître dit de la galerie de Brunswick, identifié par M. O. Eisenmann, directeur du Musée de Cassel, avec Jean Van Hemessen, et cela sur

la foi d'un tableau signé, existant au Musée de Bruxelles. Ce Van Hemessen était un élève ou, tout au moins, un continuateur de Q. Metsys influencé par les Italiens.

Il y a encore au Musée du Belvédère, non pas à Rome, comme l'écrit par inadvertance notre concurrent, mais à Vienne, une *Adoration des mages* attribuée à Lombard, et sans doute avec raison. Ce contingent, déjà considérable, demandait à être étudié, car, enfin, la biographie d'un artiste comporte l'examen de son œuvre présumé.

L'analyse du chapitre VII : *Recherches sur les travaux de Lombard encore conservés,* me place dans une position quelque peu délicate. J'ai, pour ma part, contesté l'authenticité de certaines pages, formellement maintenues à Lombard dans le travail qui nous occupe. L'auteur daigne même s'arrêter à la discussion de mon jugement. J'ai le regret de ne pouvoir modifier mes vues, par la simple raison qu'elles se fondent sur un ensemble de faits qu'il ne saurait m'appartenir de supprimer.

Divers musées, Bruxelles, Liége et Nuremberg, se flattent de posséder de Lambert Lombard une *Cène des Apôtres* dont une édition remarquable figure dans la galerie de sir Francis Cook, à Richmond, et dont les répétitions agrandies existent chez le prince Antoine d'Arenberg, également chez M. Noé, marchand de tableaux, aujourd'hui fixé à Bruges. Les dates de ces peintures diffèrent, ce qui n'a pas grande importance, attendu qu'il est impossible de les attribuer toutes à un même pinceau. Une chose, toutefois, me paraît certaine, c'est qu'il n'y a pas entre le style de la composition et celui que révèlent les nombreuses estampes gravées d'après Lombard, non plus que les dessins qu'il a signés, une analogie suffisante pour nous permettre de maintenir cette création à notre artiste. La chose devient particulièrement frappante si nous rapprochons de la *Cène* gravée par Ghisi une autre estampe du même sujet gravée par Goltzius, d'après le tableau si fréquemment répété dont il vient d'être question.

Or, on trouve dans divers catalogues, déjà anciens, cette indication que, sans doute, Goltzius avait pris le modèle de sa planche dans une œuvre de Pierre Koeck, d'Alost, un peintre fameux, également architecte et statuaire, de plus littérateur fort distingué, qui fut, en Europe, le vulgarisateur des écrits de Sébastien Serlio, le grand architecte. M. Dutuit, de Rouen, dans sa merveilleuse collection d'estampes, possédait une épreuve de la *Cène* de Goltzius, sur laquelle était tracé, en écriture ancienne, le nom de Pierre Koeck. Ayant, d'autre part, relevé dans l'*Histoire de l'École de peinture d'Anvers,* de M. F.-J. Vanden Branden, la mention d'une « petite » *Cène des Apôtres,* par Pierre Koeck, ayant fait partie, au XVII[e] siècle, d'une collection anversoise, j'ai été admis à conclure de tous ces détails qu'en réalité l'estampe de Goltzius reproduisait non pas un tableau de Lombard, mais une œuvre de P. Koeck. Presque tous les critiques ont admis cette présomption.

P. Koeck était un artiste fort célèbre, honoré du titre de peintre de Charles-Quint. Jusqu'à ce jour, on ne connaît de lui aucune œuvre picturale. Aussi me gardé-je de lui attribuer le tableau de Bruxelles, ni les autres exemplaires de la même composition. Seulement, je me garde aussi de donner à Lambert Lombard une œuvre que tout ensemble ses caractères et les documents qui s'y rattachent ne peuvent me permettre d'accepter pour un échantillon authentique de son pinceau.

L'auteur du mémoire, au contraire, accepte comme devant nécessairement être de Lombard le tableau dont il s'agit. Il assure même que le caractère des physionomies, le style général et le jet des draperies sont en tout conformes aux habitudes du maître, telles qu'elles se manifestent dans ses dessins signés. Je connais trop bien les dessins dont il s'agit pour me rallier à cette manière de voir. Le mémoire s'appuie sur cette autre circonstance

que le tableau de Bruxelles figura dans la galerie du cardinal Fesch, que celui de Liége appartint à M. Weyer, de Cologne, et que tous deux étaient catalogués sous le nom de Lombard. Il est connu, ajoute-t-il, que Lombard a peint plus d'une fois la *Cène*. A ces preuves s'en ajouterait une dernière : l'analogie du tableau de Bruxelles avec deux panneaux appartenant au même musée et également attribués à Lombard; enfin — et ceci dénote que l'auteur n'a pas vu l'estampe de Goltzius — que cette pièce ne reproduit pas un tableau de Lombard, « mais une des nombreuses peintures faites d'après un original antérieur à Lombard et à Pierre Koeck », argument qui, sans doute, plaide bien plus en faveur de ma thèse que de la sienne.

Je suis de ceux qui pensent, avec Beulé, qu'en matière d'art, à défaut de documents écrits, les œuvres portent en elles des preuves qui suppléent au témoignage de l'histoire. Je ne puis dès lors envisager comme sérieuse une critique fondée sur le rapprochement de travaux dont l'authenticité n'est pas formellement établie.

Les volets du Musée de Bruxelles, fort remarquables d'ailleurs, se rattachent à une époque et à une école très distinctes de celles de Lombard. Le type, le caractère, le style, rien n'y rappelle le maître liégeois. Notre auteur, bien qu'il les prenne pour base d'argumentation, n'hésite pas à le reconnaître. Voici comment il s'exprime :

« Ces quatre panneaux ont toujours été attribués à Lombard, dans la galerie du roi de Hollande, avant que celle-ci fût dispersée. Depuis, la critique historique les a quelquefois contestés au maître liégeois. Aucune preuve matérielle ne peut, à la vérité, être donnée pour maintenir cette attribution, comme pour toutes les peintures de Lombard, nous l'avons dit. Ce que l'on ne peut contester, c'est que ces panneaux sont l'œuvre d'un maître, qu'ils offrent, comme dessin et comme style, beaucoup d'analogie avec certains dessins et avec les tableaux de la

Sainte Cène attribués à Lombard. Les types des têtes sont généralement dans le goût du maître. Cependant nous ne pouvons guère constater une influence italienne dans ces deux peintures. Si elles doivent être maintenues à Lombard, il faudrait les placer avant son voyage à Rome, et l'on trouverait, dans l'admiration manifestée par l'artiste pour Albert Dürer et dans les recherches d'un esprit indécis, l'explication du style général, de la tonalité et du dessin de ces deux panneaux remarquables. Ils n'ont jamais, que nous sachions, été attribués à un autre maître, et dans l'état actuel des recherches faites sur les peintres du XVIe siècle, il n'en est aucun qui puisse être regardé comme leur auteur avec autant de vraisemblance que Lombard. »

Ainsi, arrivés presque à la fin de ce nouveau mémoire, nous constatons que toutes nos études sont à refaire.

Voici les œuvres de Lombard les plus longuement commentées qui précisément appartiendraient à une époque de la carrière du maître dont nous n'avons pu rien apprendre et que pas une œuvre ne caractérise!

Mes honorables confrères de la Classe des lettres diront si les mérites littéraires du mémoire rachètent pour eux son absence de critique. Pour moi, je n'hésite pas à déclarer que pareille notice ne satisfait pas aux exigences du programme, que, de plus, elle n'éclaire que très imparfaitement nos connaissances relatives à l'école du XVIe siècle.

Les derniers chapitres sont consacrés à la nomenclature des dessins de Lombard appartenant aux Académies de Dusseldorf et de Liége, et de quelques autres collections. L'auteur n'a pu voir les dessins de la collection d'Arenberg; il promet d'en donner l'analyse ainsi que celle des estampes d'après le maître si son travail est jugé digne du prix.

Il s'occupe enfin de Lombard architecte. Comme il n'existe de preuve à l'appui de l'attribution au grand

artiste du portail de Saint-Jacques ni d'aucune autre construction, les descriptions fort consciencieuses du mémoire ont une portée assez secondaire. Ce qui, malheureusement, est plus grave, c'est que notre auteur affirme que l'influence de Lombard comme architecte a été nulle. Je me permets de faire les plus formelles réserves sur ce point.

Lambert Lombard a été le maître de Frans Floris, dont le frère, l'auteur de l'hôtel de ville d'Anvers, de la maison Hanséatique, du tabernacle de Léau et de bien d'autres œuvres, fut le plus vigoureux propagateur du style de la renaissance aux Pays-Bas, à ce point que pour les architectes le « style Floris » a une signification très précise. J'ignore si, comme l'avance M. Schoy dans son travail *Sur l'influence italienne dans l'architecture aux Pays-Bas*, les *deux* Floris furent élèves de Lombard, mais il me paraît impossible qu'un maître de cette importance, s'il a réellement bâti, — et il est permis de le croire, — n'ait pas exercé sur les architectes, ses contemporains, une influence analogue à celle qu'il exerça sur les peintres, fait absolument démontré, puisque, en bonne partie, l'école d'Anvers procède de ses enseignements.

En somme, j'ai le regret de ne pouvoir conclure, ni pour l'un ni pour l'autre des mémoires présentés au concours de Stassart, à l'octroi du prix. J'estime qu'après les contributions distinguées de notre époque à l'histoire des arts, il n'est permis d'entreprendre la monographie d'un maître qu'à la condition expresse de donner un relief nouveau à son rôle comme à son influence. Je crois avoir suffisamment démontré que le mémoire portant pour devise *Ma di tutti i sopradetti*, etc., s'il ne peut être confondu avec celui précédemment analysé, n'en constitue pas moins une œuvre superficielle, dont la publication ne pourrait contribuer que dans une mesure insuffisante à réaliser le but poursuivi par l'Académie.

Une page de l'histoire de l'école de gravure anversoise au XVIe siècle.

Lambert Suavius, beau-père de Lambert Lombard.

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 1887.)

C'est chose remarquable, Messieurs, et j'en chercherais volontiers l'explication dans la splendeur même des époques les plus glorieuses de l'école flamande, que des faces peut-être moins éclatantes, mais infiniment remarquables encore de cette même école n'aient intéressé que très secondairement nos historiens.

L'esprit investigateur de notre temps ne peut, toutefois, se tenir pour satisfait d'une appréciation plus ou moins précise des œuvres que le hasard livre à nos études, pour donner l'évidence nécessaire au rôle de ceux qui les ont produites.

L'unité de direction qui, dans les arts, délimite le champ d'action des diverses écoles, tient à des causes multiples, à un ensemble de circonstances qu'il importe essentiellement de connaître, et dont la recherche s'impose à quiconque prétend s'initier d'une manière complète à l'histoire d'une des manifestations les plus puissantes de l'esprit humain.

Notre compagnie attribuant l'honneur de participer à

ses travaux non seulement aux archéologues proprement dits, mais encore aux travailleurs adonnés à l'étude des sources de notre histoire dans d'autres domaines, je m'autorise de cette faveur pour appeler un moment votre attention vers l'école de gravure anversoise pendant une partie du XVI[e] siècle.

Il n'est point arrivé que les études entreprises dans ce domaine aient mis en relief soit un artiste, soit une œuvre, soit même un texte qui nous donne le droit d'associer le nom anversois aux plus anciennes manifestations de la gravure au burin.

On ne doit pas trop s'en étonner, je m'empresse de le dire, puisque le XV[e] siècle nous livre à peine plus d'éléments pour l'étude de notre primitive école de peinture.

Un siècle plus tard, en revanche, apparaissent des noms illustres; mais, ainsi que j'en ai fait la remarque, aucune mention d'un Belge, maniant le burin d'une manière suivie, n'est portée au journal où Albert Dürer consigne le souvenir de ses relations avec de très nombreux artistes, durant son séjour à Anvers et dans d'autres villes flamandes en l'année 1520.

Sans nous autoriser de ce silence pour abandonner la recherche des productions nées dans nos provinces, à une époque antérieure aux œuvres d'origine précisément connue, j'observe que les spécimens de l'espèce ne semblent pas devoir être nombreux, et l'histoire nous eût sans doute conservé le souvenir des graveurs assez habiles et assez féconds pour mériter une place honorable dans un art que Lucas de Leyde, Albert Dürer et Marc-Antoine avaient porté à un si haut degré de perfection.

S'il nous était permis, comme certains indices nous y sollicitent ([1]), de rattacher à l'école anversoise le graveur

---

([1]) Le monogramme de Dirck van Star figure, avec la date 1556, sur une planche gravée en bois, du blason de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, existant au Cabinet d'Amsterdam. — *(Renseignement dû à l'obligeance de M. Jos. Linnig)*

que l'on a pris coutume de désigner sous le nom de Dirck van Star, parce qu'il ne sert, pour signer ses planches, des initiales D. V., séparées par une étoile, la face des choses serait grandement modifiée. Les œuvres du prétendu van Star se caractérisent, en effet, par une supériorité technique peu commune, jointe à une originalité de conception qui range leur auteur parmi les maîtres les plus justement admirés du XVI[e] siècle.

Elles ont, en outre, ceci de remarquable et de tout à fait particulier, que chacune d'elles porte, avec le millésime, l'indication du jour et du mois de sa production.

C'est ainsi que dans l'espace de vingt-deux années, à dater du 16 août 1522, nous obtenons une vingtaine de compositions, en majeure partie religieuses, qu'il est permis, à quelque point de vue qu'on les envisage, de ranger parmi les spécimens les plus accomplis du genre.

Jusqu'à ce jour, toutefois, nos recherches n'aboutissent à attribuer à aucun maître déterminé de l'école anversoise les initiales inscrites sur les pièces en question, et j'ai à peine besoin d'ajouter que le nom de Dirck van Star ne figure pas sur les listes de la corporation de Saint-Luc.

Anvers n'allait point tarder, cependant, à devenir pour la gravure un centre actif de production et le siège d'une école aussi importante par sa valeur technique que par son originalité.

Constater ce fait, ce n'est malheureusement pas résoudre le problème des débuts de ce mouvement qui, précisément, vient se confondre avec une des époques les plus mal définies encore de notre école.

C'est ainsi, notamment, que le fait si important que l'un des adeptes les plus anciens et les plus féconds de la gravure flamande se trouve être Corneille, le second des fils de Quentin Metsys, nous est acquis seulement depuis la publication du livre de M. van den Branden. Bartsch avait scindé l'œuvre de ce graveur pour en donner dix-huit

pièces à un maître imaginaire du nom de Corneille Met, et cinquante-huit à Corneille Matsys, dont lui-même et ses continuateurs ignoraient la proche parenté avec l'illustre peintre dont il porte le nom.

Passavant fut à même de porter à cent neuf l'ensemble des estampes de Corneille, dont l'importance se fût certainement accrue à ses yeux et aux nôtres, si les renseignements que nous possédons aujourd'hui à son sujet eussent été moins tardivement révélés.

Corneille Matsys, né en 1511, fut admis comme franc-maître à la gilde de Saint-Luc en 1531. Ses estampes ont pour dates extrêmes les années 1533 et 1562. Un portrait de Henri VIII d'Angleterre est daté 1544.

Si des textes flamands apparaissent sur plusieurs de ces pièces, au nombre desquels nous rencontrons mainte grivoiserie, nous devons bien nous persuader, toutefois, qu'il s'agit d'un italianisant. En bonne partie les compositions que retrace le burin de Matsys émanent de Raphaël, de Michel-Ange, du Parmesan. D'autres sont des copies d'après Marc-Antoine, que peut-être il eut encore l'occasion de voir en Italie. A son tour, il trouva des copistes en France et aux Pays-Bas, et se signala aussi comme peintre. La grande planche de Frans Huys : *Le Raccommodeur de luths,* reproduit un de ses tableaux.

J'insiste moins encore sur ces circonstances que sur le fait extrêmement intéressant de l'intervention du fils même du plus illustre représentant de notre école au XVIe siècle, dans les progrès de la gravure.

Que la direction de cet art fût italienne, nous n'avons pas à nous en étonner, à ce moment de l'histoire où les regards des artistes et des lettrés se tournaient vers un pays où la nature et l'art prodiguaient leurs merveilles. Si la mort de Raphaël avait dispersé ses élèves, Michel-Ange vivait encore et bien d'autres artistes étaient là pour attester la vitalité de traditions.

Par troupes, les Flamands franchissaient les Alpes : gens de tout métier, plus spécialement des artistes, et beaucoup s'expatriaient sans esprit de retour. « Ils se rendent en Italie », lisons-nous dans Guichardin, « les uns pour apprendre, les autres pour voir choses antiques et cognoistre les hommes excellents de leur profession, et autres pour chercher adventure et se faire cognoistre, et le plus souvent, après avoir accompli leur désir en cet endroit, retournent à la patrie avec expérience, faculté et honneur ».

Nous n'avons sur le mode et le lieu de publication des œuvres de Corneille Metsys que de très vagues données. Sans nul doute, les pièces chargées de textes flamands étaient destinées à circuler aux Pays-Bas et, naturellement aussi, le portrait de Henri VIII, daté de 1544, alors que le monarque vivait encore, devait trouver en Angleterre ses principaux acheteurs ; quant à celui d'Ernest de Mansfeld et de sa femme, la seule des pièces du maître parue avec un nom d'éditeur, elle vit peut-être le jour en Allemagne, où résidait Matthias Quad, dont elle porte l'adresse.

Rappelons-nous d'ailleurs que Jean, frère aîné de Corneille Metsys, banni pour le fait de religion, passa de nombreuses années en Allemagne, où le dernier peintre du nom, Quentin le jeune, alla mourir. Il n'est donc pas invraisemblable que Corneille fit également un séjour dans ce pays.

Il est superflu de faire observer que, par leur nature même, les œuvres de burin étaient appelées à une diffusion étendue.

Nos provinces comptaient d'assez nombreux amateurs, à en juger par les notes d'Albert Dürer ; en revanche, et c'est chose digne de remarque, l'on n'y fait pas directement appel au burin pour obtenir son portrait, et si Albert Dürer charge ses albums de l'image de beaucoup de gens

dont il fit la rencontre chez nous, il n'est pas dans son œuvre une seule effigie gravée aux Pays-Bas.

En réalité, les premières œuvres de l'espèce que nous trouvions à Anvers sont d'une date fort postérieure, et elles émanent, non pas d'un artiste local, mais d'un Liégeois, Lambert Suavius, beau-frère de Lambert Lombard, et à qui nous devons le portrait de ce maître.

Suavius prend place entre les représentants les plus distingués de l'art de la gravure. Ses planches, au nombre de cent vingt, et qui se rangent chronologiquement de 1544 à 1567, ne sont pas uniquement des reproductions; elles traduisent souvent, aussi, les dessins de leur auteur et révèlent un ensemble de connaissances fondées autant sur l'étude de la statuaire antique que sur celle des productions les plus sévères de l'école italienne.

Nous n'avons aucune indication précise sur la carrière d'un maître qui tient une place si considérable dans l'histoire de la gravure aux Pays-Bas.

Architecte de la ville de Liége, mentionné avec éloge en cette qualité par Guichardin, il ne nous reste aucun monument pour juger avec certitude de son mérite en l'art de bâtir. Vasari le connaissait comme graveur seulement et parle de ses œuvres en termes élogieux. Il ne nous dit rien sur les années d'apprentissage du maître ni sur le séjour, infiniment probable, qu'il fit en Italie.

M. Renier, qui apporte un soin tout spécial à l'étude de l'œuvre gravé de Suavius [1], en est réduit également aux conjectures touchant sa vie, et j'ai hâte d'ajouter que rien ne me permit de le distancer sous ce rapport.

Pourtant, si les traces écrites du passage de Suavius à Anvers nous manquent, plus d'une œuvre de son burin

---

[1] *Catalogue de l'œuvre de Lambert Suavius, graveur liégeois*, par J.-S. Renier. Liége, 1878.

atteste qu'il fit dans notre ville des apparitions plus ou moins prolongées.

En 1561, il grava le portrait de Balthasar Schetz, d'après son propre dessin. Nous possédons aussi des médaillons délicieux où sont accolés les profils de Melchior Schetz et d'Anne van Stralen, et un portrait en buste non moins distingué d'Ursule Lopez, épouse de Marc Perez, personnage qui joua un grand rôle à l'époque des troubles religieux.

L'importance des modèles doit être invoquée comme une preuve à l'appui de la notoriété du talent de l'artiste; plus évident encore, à cet égard, sera le fait que deux fois son burin nous donne l'image de Granvelle et que, sur la plus considérable de ses œuvres, datée de 1553, *Saint Pierre guérissant le paralytique,* figure une dédicace à Marie de Hongrie.

L'année suivante, Suavius traitait avec Plantin pour la livraison de quelques planches et, en 1557, *Le Crucifiement,* d'après Lambert Lombard, voyait le jour chez Jérôme Cock.

J'hésite à croire que Suavius fut un des collaborateurs réguliers de Jérôme Cock, mais j'insiste sur le fait de ses rapports avec le promoteur des publications artistiques les plus importantes du XVIe siècle aux Pays-Bas.

L'action de Jérôme Cock n'a pas, jusqu'à ce jour, été mise en relief comme elle méritait de l'être.

Considéré, le plus souvent, comme imprimeur en taille-douce, s'il obtient l'honneur de quelque information plus étendue, nous serons immanquablement informés qu'ayant échoué comme artiste, il se fit éditeur.

Van Mander ajoute qu'il faisait le commerce des tableaux, en même temps que celui des gravures, et qu'il s'amassa une belle fortune. Cela se voit encore; mais je ne trouve pas, précisément, qu'il y aurait dans l'occurence

rien à transmettre à nos descendants à ce sujet, si Jérôme Cock n'avait d'autres titres à notre attention que d'avoir été un marchand habile et heureux. Il faut espérer que l'un de nos vaillants chercheurs se donnera quelque soin pour tâcher de lui consacrer une monographie digne de l'importance de son rôle.

Fils d'un peintre obscur, Jean Wellens, doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1520, Jérôme Cock naquit sans doute en 1507, une date que j'adopte de préférence à toute autre, par la raison qu'un portrait de la galerie de Madrid, œuvre de Frans Floris [1] et où, pour ma part, je n'hésite pas à voir l'éditeur anversois, donne quarante-huit ans au personnage en 1555.

C'est en 1546 que, pour la première fois, le nom de notre artiste apparaît dans les livres de Saint-Luc. Si peu renseignés que nous soyons sur ses débuts, nous savons qu'à cette époque il avait fait, en Italie, un séjour prolongé. Vasari le connut à Rome et consacre plusieurs pages au relevé d'estampes parues sous son nom.

Bien que, pour la plupart, ces œuvres n'émanent pas de Jérôme Cock personnellement, le simple fait de trouver leur mention élogieuse sous une plume italienne, suffit à prouver la faveur rapidement acquise par les planches d'origine anversoise.

Inconnu comme peintre, Jérôme se révèle comme un artiste de très haute valeur dans les planches où il se fait connaître comme graveur et qu'il est facile d'identifier, même en l'absence du mot *sculpsit,* ces planches étant traitées exclusivement à l'eau-forte.

Il y a particulièrement une suite de ruines romaines, d'un faire magistral et qui, dans son genre, n'a été surpassée par aucun maître d'aucune époque.

---

(1) N° 1356 du catalogue. Le gouvernement belge a fait copier ce portrait ainsi que celui de sa femme (n° 1357), qui lui sert de pendant.

Ce recueil vit le jour en 1551, mais il contient plusieurs planches gravées en 1550.

M. De Busscher, l'auteur de la notice de Jérôme Cock, insérée dans la *Biographie nationale,* mentionne une œuvre personnelle du maître, datée de 1545. Je n'hésite pas à croire qu'il y a là une méprise, et le sujet même qu'on nous désigne : *Six hommes assis autour d'une table,* prouve la confusion avec le portrait collectif de Dante, Guido Cavalcanti, Marcille Ficin, etc., réellement publié par Cock, mais gravé au burin par un anonyme. Je n'ai, pour ma part, réussi à trouver aucune œuvre où la signature de Jérôme Cock figure avec une date antérieure à 1550.

En revanche, il est des estampes qui nous démontrent que, bien des années après avoir fondé son établissement chalcographique, Jérôme fit personnellement de la gravure.

Sans doute, les planches qui durent le jour à son initiative méritent, par leur nombre, autant que par l'importance des sujets, de lui créer une notoriété plus haute que ses propres travaux.

Réellement, plus on pénètre dans le détail de ses entreprises et plus il demeure évident que la sûreté de son goût jointe à ses vastes connaissances, influa de la façon la plus heureuse sur tout le mouvement artistique contemporain.

L'histoire de l'atelier de Jérôme Cock constituerait, par cela même, un chapitre important de l'histoire de l'art à Anvers, et si l'éditeur encourt le reproche d'avoir laissé trop fréquemment dans l'ombre le nom de ses auxiliaires, plusieurs de ces derniers sont assez connus pour nous permettre d'apprécier comme il convient la valeur de leur intervention.

Malheureusement, une dispersion rapide du fonds de Jérôme Cock réduit à peu de chose nos informations en

ce qui concerne le vaillant éditeur, mort sans laisser de postérité. Sa veuve poursuivit un moment les affaires, mais nous ne tardons pas à trouver aux mains de Théodore et de Jean Galle, de Carel Collaert, de Jean Meyssens, à Anvers, et à Paris, dans celles de Paul de la Houve, — sans doute le descendant d'une famille flamande du nom de van der Hoeven, — enfin, à Rome, dans celles de Lafrery, les planches issues d'abord de la boutique des « *Quatre Vents, près de la Bourse Neuve* ».

M. Renouvier assure qu'il y avait à Paris, au Palais, une succursale des Quatre Vents; assertion hasardeuse, attendu que l'adresse de Cock n'est point d'ordinaire donnée en langue flamande, mais en langue française, sur le premier état de ses planches.

Bien que Jérôme ne fût pas, à Anvers, le seul éditeur d'estampes, on le trouve en rapport avec les principaux artistes du temps, et il est certain que de son initiative sont nées des productions qui ont contribué de la manière la plus puissante à l'enseignement, à la délectation et à la culture du goût de toutes les classes de la société.

Ne le voyons-nous pas, en effet, et dès l'origine de son entreprise, vulgariser, non seulement les œuvres des plus grands maîtres flamands d'alors : Lambert Lombard, Frans Floris et ses frères, Martin Heemskerck; livrer aux presses anversoises la gravure des chefs-d'œuvre de l'école italienne : de Raphaël, de Michel-Ange, du Bronzino; mais ressusciter les principales compositions de Jérôme Bosch, mort depuis près de cinquante ans, donner pour expression au génie de Pierre Breughel un magnifique ensemble de planches de Pierre van der Heyden : la Cuisine grasse et la Cuisine maigre, les Vertus et les Vices, des fêtes populaires, l'Ane écolier et combien d'autres compositions charmantes? — Puis, des paysages brabançons, qui nous font connaître d'une manière si précise l'aspect de nos campagnes au XVIe siècle, ces

admirables sites alpestres que Breughel, au dire de ses contemporains, avait avalés au passage pour les vomir au retour; les créations architecturales et ornementales de Vredeman de Vries; les ruines des Thermes de Dioclétien, de Sébastien d'Oya (van Oyen); les événements historiques : les Victoires de la Pompe funèbre de Charles-Quint, enfin cette précieuse série des portraits des plus grands peintres flamands et hollandais, qu'il ne put voir achevée, et en tête de laquelle Lampsonius paya à sa mémoire un si juste tribut d'éloges et de regrets.

Qui connaît Jérôme Cock, connaît aussi sa devise : *Hout die Cock in eeren* (1); *Laet de Cock coken* (2), et autres jeux de mots dont, en sa qualité de rhétoricien, il émaille ses éditions :

Mocht de Cock nou goet profyt doen van dezen
So sou t'volck also blyde als hy selve wesen (3).

Die Cock cant qualyck alt volck te passe cocken (4).

Et ces quatrains dont la rudesse peint si étrangement l'époque qu'il doit m'être pardonné de les reproduire :

Den Cock moet cocken, om tvolckx wil, van als,
Want deen wil t gebraet hebben en dander ghesoden.
Dus die desen cost niet en mach, is hy hert of mals,
Het uijtspouwen en is hem niet verboden.

Maer om den Cock en tvolck niet te blameren
Voer die lieden die fauten nimmermeer en vercleert,
Muech dijs niet, swycht stille, tsal elders passeren,
Want dat deen niet en mach wort van dander wel begheert.

---

(1) Honorez le cuisinier (coq).

(2) Laissez le cuisinier à sa cuisine.

(3) Si le Coq trouve ici son profit, la foule et lui-même seront également satisfaits.

(4) Le cuisinier ne peut cuisiner au gré de tout le monde.

Laet u altijt van eenen anderen spijsen
En nimmermeer van ouwen eighen mont,
Want wie hem selfs prijst, so spreeckt den wijsen,
Die croont hem selven met eenen stront (1).

Assurément le cuisinier met ici les pieds dans le plat, et c'est précisément ainsi qu'il se représente dans la planche où figurent les vers que je viens de transcrire, portant une marmite à chaque pied.

Cette image forme le colophon d'un recueil de cartouches de la plus extrême rareté, publié en 1553, avec un privilège impérial et dont les dessins furent donnés par Benoît Battini, désigné sur le titre comme un peintre florentin. La suite est sans nom de graveur; mais, chose plus singulière, Battini paraît être resté tout à fait inconnu dans l'histoire des arts. Aucun répertoire ne donne son nom et l'abbé Zani, auquel rien ne pouvait échapper, se contente pour lui d'une simple mention.

Le *Répertoire des maîtres ornemanistes* nous donne à connaître que, même à la Bibliothèque nationale de Paris, le recueil fait défaut. — La Bibliothèque de Bruxelles le possède, et il figure également dans la richissime collection de pièces d'ornement de M. Gustave Foulc, à Paris.

Comment notre éditeur s'était-il procuré les beaux dessins de Battini? Nous n'avons pu l'apprendre. — Les

(1) Le Coq doit offrir à chacun des mets variés,
Tel préfère le rôti, tel autre le bouilli.
Dès lors, à qui n'agrée un plat, coriace ou tendre,
Qu'il le crache; cela ne lui est point interdit.
Mais pour ne blâmer ni le Coq ni les gens,
(Soit dit pour ceux qui ne peuvent s'abstenir de critique),
Si la chose vous déplaît, taisez-vous, d'autres la trouveront bonne.
Car, ce qui déplaît à l'un, plaît fort souvent à l'autre.
Que toujours la louange vous vienne d'ailleurs,
Non de vous-même;
Qui se vante, ainsi parle le sage,
Se couronne d'ordure (de m...).

avait-il rapportés d'Italie, les avait-il commandés d'Anvers, ou bien encore Battini les produisit-il dans notre ville même ? Autant de questions qu'il faut laisser sans réponse.

N'écartons pas comme absurde la dernière hypothèse, car l'année même où le précieux volume voyait le jour, nous trouvons Jérôme Cock en relation avec un collaborateur italien de toute première importance et dont les registres de la gilde de Saint-Luc attestent la présence à Anvers : Georges Ghisi, de Mantoue.

Né en 1520 et formé à l'école de Marc-Antoine, Georges Ghisi occupe un rang des plus distingués dans le groupe des artistes que Jules Romain avait rassemblés autour de lui et qui faisait de Mantoue le centre le plus vivace de l'art en Italie.

La présence de ce graveur parmi les collaborateurs de Jérôme Cock a, pour l'histoire de notre école, une importance capitale.

Nous lui devons cette révélation surprenante que c'est à Anvers que furent mises au jour les estampes les plus grandioses exécutées d'après Raphaël, par exemple l'*École d'Athènes* et la *Dispute du Saint-Sacrement,* que Bartsch n'hésite pas à envisager comme les œuvres capitales de Georges Ghisi.

C'est sous l'adresse de Jérôme Cock et la date de 1550, que parut la première de ces œuvres, suivie à deux années d'intervalle de la *Dispute,* dédiée par l'éditeur au cardinal Granvelle, à qui avait été dédié, également, en 1551, la *Cène* d'après Lambert Lombard. Et l'Italie se désintéressa si peu de ces productions que, désespérant peut-être du mieux faire, les éditeurs romains en donnèrent bientôt des copies.

Ces faits sont implicitement confirmés par van Mander. En effet, parlant de Coxcie, il nous apprend que ce peintre éprouva une vive humeur le jour où parut à Anvers, chez

Jérôme Cock, l'estampe de l'*École d'Athènes* qui devait révéler ses plagiats.

Croirons-nous, maintenant, que tant d'œuvres remarquables produites par Georges Ghisi durant son séjour dans les Pays-Bas, et parmi lesquelles figure, sous la date 1553, la *Nativité* d'après Bronzino, qui surpasse en vigueur et en correction tous les autres travaux du maître, croirons-nous, dis-je, que de pareilles créations soient restées sans influence sur la direction générale de l'école? Ce serait là chose contraire à toute logique.

La nature des entreprises de Jérôme Cock nécessitait sans doute le concours de graveurs de plus d'un genre. Les paysages, les sujets d'architecture, les ornements abondent parmi les planches issues de sa boutique; mais nous voyons ses presses livrer en nombre également considérable des sujets de l'histoire religieuse et profane et, dans ces travaux d'un ordre plus sévère, l'exemple et le souvenir de Georges Ghisi, à défaut de ses conseils, ont, sans nul doute, frayé la voie à bien des progrès.

Si, d'ailleurs, nous relevons les dates inscrites sur celles de ses œuvres publiées par Jérôme Cock, nous voyons que le *Jugement de Paris*, d'après J.-B. Bertano, porte le millésime de 1555, et l'on peut même croire à un séjour plus prolongé dans notre ville, attendu que la planche décrite sous le titre de *Songe de Raphaël*, gravée en 1561, ne paraît pas être jamais sortie des Pays-Bas, et que ses épreuves les plus récentes portent l'adresse de Herman Adolfsz. Elle avait passé aussi par les mains de Jean Meyssens ([1]).

Quoi qu'il en soit, les dernières années de Georges Ghisi

([1]) Mariette, qui ne savait point que Ghisi eût séjourné à Anvers, observe que cette planche ne rappelle en rien Raphaël et il la considère comme arrangée par quelque autre artiste d'après l'idée du maître. Il incline à penser que cet arrangement procède d'un Flamand et compare le paysage aux créations de Patenier et de Lucas Gassel.

s'écoulèrent dans son pays natal, où nous savons qu'il mourut en 1582.

Si, comme je viens d'en émettre la supposition, il était encore aux Pays-Bas en 1561, c'est à Anvers, toujours, qu'il aurait gravé une de ses planches les plus franchement flamandes et les plus remarquables : *La Calomnie d'Apelle*, d'après Lucas Penni, œuvre datée de 1560 et non pas de 1569, comme le dit Bartsch.

Mon hypothèse serait fortifiée par la présence sur tous les états de la planche d'un privilège royal : *cum privilegio Regis*, mais ce privilège peut s'appliquer aussi à la France, où Ghisi a pu travailler dans le voisinage des peintres de son pays, employés à la décoration du palais de Fontainebleau et parmi lesquels figurent justement Lucas Penni.

On voit que, de toute manière, un intérêt spécial s'attache à l'étude de l'œuvre du graveur, qu'on le considère au point de vue des principes qu'il introduisait dans l'école d'Anvers, ou à cet autre point de vue, non moins digne d'être envisagé, des influences qu'en retour il devait transmettre à ses compatriotes. — Je n'excéderai pas les limites d'une simple lecture en m'arrêtant à cet examen. Il me suffira d'avoir fait ressortir l'importance des liens que nous voyons se nouer entre les écoles d'Anvers et d'Italie sous les auspices de Jérôme Cock.

L'alliance fut d'ailleurs à ce point féconde, que, dès avant la mort de Georges Ghisi, les plus illustres représentants de l'art italien saluaient en un autre graveur, formé dans l'atelier des Quatre Vents, l'interprète le plus accompli de leurs œuvres. Ce maître était Corneille Cort.

Originaire de Hoorn, en Hollande, il avait vu le jour en 1536, et nous le trouvons de bonne heure associé aux travaux de Jérôme Cock.

Il n'est pas très facile de remonter aux débuts du graveur, attendu que les planches éditées par Cock sont fréquemment anonymes.

Des auteurs ont cru devoir admettre dans l'œuvre de Cort une suite de la parabole du *Maître de la Vigne,* gravée d'après André del Sarto et dont une pièce est datée de 1553. Ce serait là, pour un jeune homme de 17 ans, un début fort méritoire. Au surplus, nous avons des planches d'après Martin van Heemskerck, déjà signées, et qui doivent être postérieures de peu. Sans être brillantes, elles donnent la preuve des progrès rapides du jeune maître, sous la direction de Jérôme Cock et l'influence probable de Georges Ghisi. L'atelier d'Anvers était aussi la meilleure des écoles. On y pratiquait tous les genres, et le burin des jeunes graveurs y acquérait tout ensemble la souplesse et la précision.

Ce fut dans l'œuvre de Frans Floris que Corneille Cort trouva d'abord ses modèles les plus importants. Le style de ces œuvres peut ne pas échapper à notre critique, mais, certainement, elles étaient faites pour mettre à l'épreuve le talent d'un graveur.

Van Mander, qui n'a point coutume de négliger les détails, a soin de nous faire connaître que l'ensemble reproduit par le burin de Corneille Cort avait été peint par Floris pour décorer l'hôtel, encore existant en partie, de Nicolas Jonghelincx, situé dans l'avenue du Margrave. On y trouvait le salon d'Hercule, le salon des Arts libéraux, etc. J'ignore ce que sont devenues ces peintures. On retrouve une couple de fois la série des Travaux d'Hercule dans les catalogues de ventes du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Puis, on perd sa trace.

La brillante renommée, bientôt conquise par Corneille Cort sur de plus vastes scènes, a fait perdre de vue l'importance de ses premiers travaux. Pourtant un intervalle très court sépare la publication de ses plus anciennes planches italiennes des dernières œuvres qu'il fit paraître à Anvers.

Dès l'hiver de 1565 nous savons qu'il était à Venise, et

Mariette observe que cette même année il avait produit des planches à Anvers.

C'est au mois de février 1566 que le Titien adresse au Conseil des Dix une demande de privilège pour la publication des gravures dont il avait chargé Corneille Cort.

Il serait ridicule d'établir un parallèle entre les œuvres dévolues au burin du graveur à Anvers et les puissantes créations du Titien.

Je me permets toutefois de faire observer que si Corneille Cort triomphe des difficultés d'une tâche que pouvaient ambitionner les plus illustres représentants de son art, on n'est pas sans avoir à regretter parfois que « sage dans sa puissance, et grand malgré sa froideur », pour emprunter les termes de Renouvier, il se soit mis plus en peine d'un burin correct que de rendre la vie et l'expression des œuvres du Titien.

Qu'avec le Corrège, le Parmesan, le Salviati et le Zucchero, devait grandir encore la réputation du graveur, c'est là un point d'histoire sur lequel je n'ai pas à insister. Il est assez connu que, tout en signant à diverses reprises *Cornelius Cort van Hooren in Hollant*, notre graveur se vit accepté, de l'accord universel, pour chef de l'école italienne de gravure et que, lorsque la mort vint l'arracher à ses travaux, à peine âgé de 42 ans, il avait formé des élèves qui devaient accomplir dans l'art de la gravure une révolution dont les effets se font sentir jusqu'à nous.

M. Bertolotti a récemment publié l'inventaire de la succession de Corneille Cort, ouverte à Rome en 1578. On y voit figurer un ensemble de planches qui disent toute l'activité du jeune maître. Une monographie de l'illustre graveur reste à faire.

Sans doute, la gravure occupe dans l'échelle des arts un rang secondaire, par cela même que l'inspiration n'y a aucune part. En revanche, ses productions ont de tout

temps, et plus encore dans le passé que de nos jours, où d'autres formes de reproduction nous viennent en aide à cet effet, grandement concouru à la célébrité des peintres.

L'importance du rôle de Corneille Cort, envisagé à ce point de vue, se jugerait presque autant par la simple nomenclature des artistes dont il nous a transmis les œuvres, que par la forme grandiose que cette interprétation revêt sous son burin.

Et lorsque l'histoire nous le montre, frayant vers la perfection des voies où tant d'autres ont pu marcher après lui sans faire oublier ni son nom ni son œuvre, c'est pure justice de rappeler ici qu'à l'époque où nos peintres, nos architectes, nos sculpteurs, presque honteux du nom flamand, allaient prendre le mot d'ordre en Italie, il fut donné à un représentant de l'école d'Anvers de l'élever par le burin jusqu'aux plus hauts sommets et de donner à l'Italie, par ses enseignements et son exemple, quelques-uns des graveurs dont elle est le plus justement fière.

De quelques livres rares reproduits par Sir William Stirling Maxwell B^T^

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 1913.)

Les livres auxquels nous consacrons ces pages doivent — pour des raisons nombreuses — occuper une place à part dans la bibliographie moderne. S'ils ne font au premier aspect que renouveler des œuvres anciennes, n'oublions pas l'extrême rareté des originaux qu'ils exhument et remarquons qu'ils conservent sous leur forme rajeunie une valeur qu'ils ne doivent pas exclusivement à cette rareté. Par la science de l'éditeur et par sa méthode vraiment exceptionnelle de mise en lumière, un intérêt tout nouveau s'attache à ces livres. Et puis encore — et ce n'est pas un des moindres attraits des ouvrages de sir William Stirling Maxwell — l'éditeur n'a fait qu'entr'ouvrir à ses reproductions les portes de la publicité. Il n'a atténué en rien ce charme indéfinissable et pourtant si réel des choses rares. Bien plus, la valeur propre des œuvres originales s'accroît même par l'entourage que sa patiente érudition leur a donné. « Livres nouveaulx » ils demeurent « livres vielz et antiques ».

Dans l'ordre des dates, il faut citer d'abord le recueil intitulé : *Examples of the ornamental Heraldry of the Sixteenth Century 1867-1868,* 2 tom, 1 vol. in-fol.

Le titre seul de l'ouvrage indique qu'il a fallu à son auteur une connaissance approfondie des maîtres ornemanistes du XVIe siècle, — les maîtres de l'art au résumé, — car nous trouvons dans leurs rangs Alb. Dürer, Hans Burgmaier, les Beham, Geoffroy Tory, Serlio et vingt autres, plus de trois cents motifs distribués sur 106 planches exécutées d'après des originaux, souvent uniques et insérés dans des ouvrages d'une extrême rareté.

La réunion de tant d'œuvres minimes et presque dédaignées par leurs auteurs dans leur humble usage : Têtes de Chapitres, Colophons, Titres ou Marques de libraires, ne constitue pas une compilation futile. L'éditeur est de ceux qui pensent — et nous pensons avec lui — que le travail en apparence même le plus humble, peut fournir à l'artiste sa part de gloire et de mérite. Quoi de mieux fait pour l'établir d'ailleurs qu'un ensemble où figurent côte à côte les *Armoiries au Coq* et celles de Nuremberg d'Alb. Dürer, les *Armoiries à la Cigogne* de Virgile Solis, les écussons divers de Jobst Amman, les armoiries de Diego Espinosa, par Jean d'Arphe, ou les armoiries de Grégoire XIII, d'Augustin Carrache, à côté de cent autres spécimens de l'esprit inventif des maîtres de toutes les écoles? Et, donnant l'exemple du respect à la cause qu'il plaide, l'auteur a voulu que le livre annonçât en quelque sorte de lui-même ses illustres appartenances. Titres, Colophons, etc., sont autant d'emprunts aux plus heureuses conceptions anciennes, et sir William, adaptant à ses armoiries et à son chiffre des cartouches de Michel-Ange et d'Étienne de Laulne; des reliures d'Appiani, revêt son œuvre d'une couverture de belle toile où alternent dans des dispositions symétriques, le chiffre de l'éditeur, sa fière devise : *Gang forward, I am ready* et les pièces de son blason : la bague et les fermaux d'or.

Développant davantage la même idée, l'éditeur faisait paraître presque en même temps que le livre précédent un

petit recueil tiré seulement à 50 exemplaires, dont 25 avec ornements en rouge et portant pour titre : ARABESQUE AND OTHER ORNAMENTS IN TYPOGRAPHICAL USE AT ZURICH IN M.D.LIX. *London privately printed,* M.D.CCC.LXVIII, un vol. pet. in-fol., titre, 2 pages d'introduction et 31 planches.

Il s'agit ici de la reproduction des bordures, etc., du livre *Imperatorum Romanorum omnium orientalium et occidentalium verissimæ imagines... ex thesauro Jacobi Stradœ. Figuri ex officina Andreæ Gesneri* anno 1559. Ce volume, qu'il ne faut pas confondre avec l'*Epitome thesauri antiquitatum hoc est impp. Rom. orientalium et occidentalium iconum ex antiquis numismatibus... ex musœo Jacobi de Strada. Lugd,* 1553, in-4°, et que même Brunet ne mentionne pas, est enrichi d'illustrations sur bois qui semblent avoir échappé également à Drugulin dans son *Verzeichniss von ältern Ornamentstichen aller Kuntschulen.* Leipzig, 1863.

Le style de ces bandelettes d'ornements, d'une délicatesse extrême, rappelle les dentelles et les broderies du temps, les incrustations d'ivoire et les damasquinures où le dessin, tantôt en creux, tantôt en relief, se profile en blanc ou en noir; le tout pour finir par un splendide panneau de grotesques dans le style d'Androuet Ducerceau, et signé du monogramme Pierre Flœtner, qui est sans doute l'auteur de ces œuvres délicieuses dont l'*Art pour tous* a reproduit une partie d'après le *Wunderbarliche kostliche gemalt auch eigentlich Contrafacturen mancherley schönen gebuwen,* etc., Zurich, J. et T. Gessner (2ᵉ édition, 1561), sous le nom de Paul (?) Flœtner. D'après Nagler, Wenzel Jamnitzer aurait participé aux illustrations de ce livre. Il n'en est pas moins vrai que ces conceptions si variées et si délicates devraient être vulgarisées plus qu'elles ne le sont, et certes, nos bijoutiers, nos émailleurs, nos relieurs, nos fabricants de dentelles

auraient là une mine précieuse d'éléments qu'ils dédaignent trop et que l'on n'a point surpassés.

Sopra leffigie di Cesare fatta per M. Enea Vico di Parma. Dichiaratione del Doni, in Venetia 1550. Fac-simile. London 1868, pet. in-fol.

L'opuscule rarissime dont il s'agit ici, est de la plume du Florentin Antonio Francesco Doni. Comme son titre le dit, c'est la description de la grande et belle planche d'Énée Vico, représentant le portrait de l'empereur, sous un vaste portique, environné de figures allégoriques et que l'on peut considérer à juste titre comme le chef-d'œuvre du maître. Sir William Stirling Maxwell a voulu accompagner sa notice d'une réduction du portrait permettant ainsi au lecteur d'avoir à la fois sous les yeux la description et l'œuvre. Charles-Quint lui-même, lorsque Vico lui fit voir sa planche terminée, s'en montra fort satisfait, dit l'histoire. Mais sans faire injure à ses connaissances artistiques, nous pouvons supposer que les emblèmes qui entourent l'effigie, furent pour quelque chose dans sa satisfaction, non moins que la dédicace qui porte : *Divo Carolo V imp. trium orbis partium triumphis gloriosissimo,* tandis qu'au sommet de l'estampe, l'aigle impérial prend son vol portant la victoire sur ses vastes ailes.

Encore une fois, l'ouvrage n'est tiré qu'à cinquante exemplaires. Le fac-similé est précédé d'une excellente notice de sir William sur les auteurs.

Deux ans plus tard, nous trouvons la même effigie de Charles-Quint, illustrant le titre d'une nouvelle publication de notre auteur, qui semble cette fois poser lui-même les colonnes d'Hercule du genre à quelque point de vue que l'on envisage son œuvre. La vie guerrière de Charles-Quint, que notre auteur avait jadis étudié dans sa vie claustrale (1), offre encore pour nous cet intérêt particulier

(1) *The Cloister life of the Emperor Charles V.*

qu'elle est un monument élevé à la gloire d'un maître néerlandais, Martin d'Heemskerk, comme l'annonce le titre même :

The chief Victories of the emperor Charles the fifth *designed by Martin Heemskerk in 1555 and now illustrated with portraits prints and notes by sir William Stirling Maxwell Bart.* London and Edinburgh privately printed for the Editor 1870. 1 vol. gr. in-fol.

L'importance de la suite des victoires de Charles V, par Martin Heemskerk, exige que nous nous y arrêtions d'abord. Composée d'un titre et de douze feuilles numérotées, la suite n'est point gravée par Martin, qui a cependant gravé lui-même quelques planches d'une pointe fine et assez correcte. Elle est l'œuvre de son interprète favori, le célèbre Coornhert. Sir William Stirling Maxwell connaît cinq éditions de l'ouvrage, qui est un petit in-folio oblong.

La première édition, celle de 1556, a un titre en typographie que son excessive rareté nous porte à reproduire textuellement, d'autant plus qu'il est resté inconnu à M. Kerrich, l'auteur d'un catalogue de l'œuvre de Heemskerk :

DIVI CAROLI. V. IMP. OPT
MAX. VICTORIÆ, EX MVL-
TIS PRÆCIPVÆ
magno Philippo, divi Caroli v
F. Regi Hispan. Angl. Franc. &c.

Patri patriae Principi nostro indulgentiss. has, ex plurimis quidem
praecipuas, paternarum victoriarum imagines ad immortalem
sacrosanctae illius Maiest. Gloriam, immortalib. Chartis comissas
Hieronymus COCCIVS, typograph. pictor.
qvanto potest hvmilitatis ac.
Reverentiæ adfectv vltro
Adfert, Dicatqve
1556

Imprimé en Anuers auprès la bourse neuue en la
Mayson de Hieronymus Cocq paintre
Auec priuilege du Roy pour six ans.

La seconde édition est de 1558. En voici le titre :

DIVI CAROLI. V. IMP.
OPT. MAX. VICTORIÆ EX
MAGNO, PHILIPPO, DIVI CA-
roli V. F., Regi Hispan. Angl. Franc. &c. Patri patriæ Principi nostro indulgentissimo, has, ex plurimis quidem præcipuas, paternarum victoriarum imagines, ad immortalitatem sacrosanctæ illius Maiestatis gloriam, immortalibus chartis commissas
Hieronymus Coccius, typographus, pictor, quanto potest
humilitatis ac reuerentiae adfectu, vltro adfert, dicatque
Imprimé en Anuers
aupres de la bourse neuue au quatre vens, en la Maison de [*Hieronymus Cock*
avec Priuilege du Roy pour six ans
1558.

Sur les trois dernières éditions le nom de l'éditeur Jérôme Cock a été remplacé par ceux de Philippe Galle, Charles de Mallery et Jean Boel.

Sir William Stirling ne connaît point l'édition de Philippe Galle; il ne connaît qu'en partie celles de Mallery et de Boel. Il les croit privées de titres.

La rareté des planches ne rendra peut-être pas inutile que nous donnions l'indication précise des sujets qu'elles représentent. Elles sont numérotées à la fois au bas de chacune d'elles et dans la marge, où l'on trouve aussi des quatrains en espagnol et en français :

I. L'empereur sur le trône, près de lui ses ennemis vaincus.
II. François Ier fait prisonnier à Pavie.
III. Le sac de Rome, par le connétable de Bourbon.
IV. Clément VII assiégé dans le Château Saint-Ange.
V. Soliman repoussé de Vienne
VI. Le nouveau monde, civilisé par les armes de Charles V.
VII. L'entrée triomphale de Charles-Quint à Tunis.

VIII. La soumission de Guillaume de Juliers.
IX. Le comte de Buren se rallie à l'armée de l'Empereur.
X. Jean-Frédéric de Saxe captif, mené devant Charles-Quint.
XI Les villes de la ligue de Smalkade font leur soumission à l'Empereur.
XII. Soumission du landgrave Philippe de Hesse.

Sans pouvoir être cité comme un modèle à suivre sous le rapport du style, Martin Heemskerk n'en mérite pas moins une place distinguée parmi les maîtres de ce que l'on est convenu d'appeler « la renaissance » dans les Pays-Bas, c'est-à-dire ceux qui se sont attachés avec le plus de persévérance à l'imitation des maîtres italiens [1]. Comme la plupart de ses contemporains, il étale avec une complaisance qui touche à la boursouflure ses réminiscences classiques, sans tomber toutefois dans les ondoyantes exagérations de Goltzius. Il est juste, d'ailleurs, d'attribuer au burin de Coornhert une partie des écarts que nous relevons dans la suite de Heemskerk, comme le prouve le dessin original d'une des compositions que sir William Stirling Maxwell reproduit en fac-similé.

Mais sans insister sur la rareté extrême des Victoires de Charles-Quint, les compositions dont il s'agit acquièrent un intérêt tout nouveau par leur rapprochement avec d'autres œuvres que sir William Stirling Maxwell nous fait connaître dans sa remarquable étude et sur laquelle il importe d'autant plus d'attirer l'attention que l'ensemble du travail intéresse plus directement notre pays.

Le Musée britannique possède dans le fonds Grenville une suite de miniatures sur vélin, exécutées d'après les dessins de M. Heemskerk et qui, même parmi les richesses de l'incomparable dépôt de Londres, peut être envisagée

---

(1) Il est remarquable que Rembrandt possédait l'œuvre complet de Heemskerk. Il lui a même emprunté plusieurs compositions, notamment l'*Enfant prodigue*. Voir à ce sujet C. Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*. La Haye, Bruxelles, 1869.

comme un véritable trésor. Chaque sujet est orné d'une riche bordure où la fantaisie d'un maître de premier ordre s'est donnée libre carrière. D'après Dibdin, cette œuvre n'est surpassée par aucune autre du genre. Acquise à Paris en 1815, on ne peut lui assigner qu'une origine fort incertaine. Attribuée à Don Giulio Clovio, le premier miniaturiste de son temps, elle aurait, à ce que l'on prétend, été commandée par Philippe II pour servir de modèle à une suite de tapisseries. Dérobée — toujours à ce que l'on prétend — à l'Escurial, pendant la guerre d'Espagne, elle aurait été transportée à Paris où, effectivement, elle fut acquise, en 1815, par M. Woodburn, le célèbre marchand de tableaux.

Sir William Stirling Maxwell examine ces diverses assertions. Il s'étonne, et fort justement, de ne trouver aucune mention d'une œuvre de cette importance dans les divers travaux qui ont été consacrés à Clovio, dont Vasari parle avec une légitime admiration. Il s'étonne, avec non moins de raison, de la voir si complètement oubliée dans les diverses études des richesses de l'Escurial et, enfin, rapprochant la collection du Musée britannique, des œuvres les plus célèbres, de celui que Vasari considère comme le Michel-Ange de son genre, il constate successivement des dissemblances qui ne lui permettent pas d'attribuer au pinceau du maître italien le joyau du Musée britannique.

Toutefois, notre auteur ne croit pas qu'il faille attribuer ces précieuses miniatures à Heemskerk, aucun biographe ne l'ayant cité comme auteur de travaux de l'espèce. Mais sir William n'hésite pas à y voir une main flamande, et dès lors, un nouveau champ s'ouvre aux investigations des curieux.

Un lien positif et assez imprévu entre l'école italienne et les compositions de Heemskerk a cependant été établi par sir William Stirling Maxwell. C'est un splendide bouclier de la collection Meyrick, œuvre qu'il reproduit

dans son livre. Ce bouclier qui porte la signature d'un maître milanais, Hier. Spacinus, reproduit avec de très légères variantes les compositions de Heemskerk.

Les Victoires de Charles-Quint furent-elles reproduites en tapisserie? Il n'est presque pas possible d'en douter et, si quelque jour on explore les palais de Madrid, il est fort probable qu'on les y retrouvera. Il importe toutefois de ne pas confondre ces compositions avec la suite des tapisseries de la Conquête du royaume de Tunis, exécutées d'après les dessins de Jean Vermeyen et au sujet desquelles M. Houdoy a fait d'intéressantes découvertes (1) dans les archives de Lille. Disons, en passant, que les cartons originaux de Vermeyen existent au Belvédère de Vienne et que, sous le règne de l'empereur Charles VI, ils ont servi à la fabrication d'une nouvelle série de Gobelins, dont nous avons vu une partie au Musée d'Art et d'Industrie à Vienne (2). C'est le savant conservateur de ce musée, M. J. Falke, qui nous a révélé l'existence de ces cartons que le public n'est pas admis à voir, et le fait mérite d'être rapporté.

L'importance des questions que soulève le recueil que sir William Stirling Maxwell a voulu remettre en lumière et pour lequel il a utilisé certaines planches de sa propre collection avec d'autres appartenant au British Museum, nous a un peu éloignés de son œuvre elle-même. Nous avons hâte d'y revenir.

L'étude approfondie de la carrière de Charles-Quint que révèle chez notre auteur *The Cloister life of the emperor Charles the fifth* devait donner un attrait particulier aux épisodes de la vie de l'empereur que retrace le crayon de Heemskerk.

---

(1) *Tapisseries représentant la conqueste du royaume de Thunes par l'empereur Charles-Quint. Histoire et documents inédits.* Lille, 1873, in-8°.

(2) On lira avec intérêt les articles de M. Alb. Ilg : *Die Gobelins Karl's V* dans les nos 20 et 21 du *Beiblatt zur Zeitschrift für Bildende-Kunst* (27 février et 5 mars 1874).

De fait, son beau livre n'est qu'une nouvelle étude historique où éclate la vaste érudition de l'auteur.

Le livre porte une dédicace au duc d'Aumale qui fut pour la Société des Philobiblon de Londres, un protecteur très éclairé pendant son séjour en Angleterre, et chaque page est illustrée de la reproduction d'un document historique se rattachant à l'objet principal du travail. C'est ainsi que nous voyons défiler les portraits des personnages cités dans le volume, reproduits par la photolithographie d'après des originaux de leur temps. On n'y trouve pas moins de *quarante et un* portraits de Charles-Quint, exécutés à toutes les époques de sa carrière. La signature de l'empereur est reproduite vingt fois, la plus ancienne datant de 1519 et la plus récente — sans doute sa dernière — empruntée au dernier codicile de son testament, daté de Yuste le 9 septembre 1558, et conservé à Simancas.

Les armoiries impériales sont reprises avec non moins de soin; l'auteur donne même le dessin d'une assiette de Chine décorée du chiffre impérial et de l'aigle, une des pièces les plus curieuses et en même temps les plus précieuses du Musée de Dresde, car elle fut offerte par Charles-Quint lui-même à l'électeur Maurice de Saxe.

Non content d'avoir rassemblé, comme à plaisir, tant de raretés, l'auteur nous donne encore les divers emblèmes impériaux, des vues de la Cour de Bruxelles, enfin, les deux épisodes de l'abdication d'après Hogenberg et le cortège des funérailles faites à Bruxelles d'après le même maître.

Parlant des diverses représentations qu'il connaît de l'abdication de Charles-Quint, l'auteur rend un juste hommage à l'œuvre de M. Gallait, tout en faisant quelques réserves quant à l'exactitude historique de cette composition. Granvelle, notamment, ne fut élevé au cardinalat que six ans après l'abdication de l'empereur. C'est donc à

tort, dit l'historien anglais, que le peintre le revêt de la pourpre romaine. Question de détail, après tout, et qui n'atténue en rien la beauté de l'œuvre.

Les effigies de Heemskerk, Clovio et Coornhert, de Charles-Quint, d'Isabelle de Portugal, de François Ier, de Clément VII, de Soliman le Magnifique, de Ferdinand roi des Romains, des ducs Jean Frédéric et Maurice de Saxe, du Landgrave de Hesse, de Philippe II et Marie d'Angleterre, sa femme, des sœurs de Charles-Quint, de Granvelle, etc., défilent sous nos yeux, animant sans cesse le texte où leur nom paraît.

Le luxe des lettrines, culs-de-lampe, têtes de chapitres, dédicace, imprimés en rouge, en noir, en bleu, achèvent de donner à cette publication, si complète déjà par le fond, une perfection matérielle, un fini d'exécution absolument irréprochable et qui atteste de la part de l'auteur un goût qui ne saurait nous surprendre, en présence de ses publications précédentes. Il importe donc de mentionner ces feuilles de garde d'un beau papier azuré, confectionné tout exprès et où se détachent les divers emblèmes de la dignité impériale, les colonnes d'Hercule, la toison d'or, l'aigle et la couronne. La couverture enfin, aux couleurs jaune et noire de l'empire germanique, porte l'aigle impériale se détachant en noir sur le fond jaune ou se découpant en jaune sur le fond noir. C'est d'un effet superbe.

Cette publication, en tous points exceptionnelle, n'a été tirée qu'à *deux cents* exemplaires. La Bibliothèque royale possède le n° 149.

THE TURCS IN M. D. XXXIII, *a series of drawings made in that year at Constantinople by Peter Coeck of Aelst, and published from woodblocks by his widow at Antwerp in M. D. L. III, reproduced with other illustrations in fac-simile with an introduction by* SIR WILLIAM STIRLING MAXWELL BAR[t]. *Privately printed for W. S. M. at London and Edinburgh 1873,* 1 vol. gr. in-fol. obl.

Tel est le titre de la dernière et la plus splendide des publications de sir William Stirling Maxwell. Parmi les maîtres flamands qui ont travaillé à l'étranger, Pierre Coeck mérite une mention particulière. Le travail que sa veuve publia, en 1553, sous le titre de *Mœurs et Fachons de faire des Turcz,* n'a pas seulement une valeur artistique peu commune, mais c'est encore un document historique extrêmement précieux. Les renseignements qu'il fournit sur la Turquie, alors à l'apogée de sa puissance, sont d'une irrécusable exactitude. Van Mander, qui écrivait cinquante-quatre ans après la mort de l'artiste, explique son séjour à Constantinople. Des fabricants flamands avaient songé à faire exécuter pour le sultan, Soliman le Magnifique, des tapisseries de haute lisse. Ils offrirent à Pierre Coeck d'en faire les dessins et d'en surveiller l'exécution sur place. L'historien ajoute que les rigueurs de la loi musulmane, qui proscrit, comme on sait, la représentation de la figure humaine, mirent obstacle à la réalisation du projet, et Pierre Coeck, réduit dès lors à l'inaction, voulut au moins tirer parti de son séjour sur les rives du Bosphore pour donner à l'Europe un tableau de la vie et des mœurs ottomanes. Cette version peut n'être pas tout à fait correcte, et sir William le fait observer avec raison. D'ailleurs, un prédécesseur de Karel Van Mander, Georges Braun, l'auteur des *Civitates orbis terrarum,* dit de Pierre Coeck, en parlant d'Alost, qu'il fut comblé d'honneurs par le Commandeur des Croyants qu'on vit déroger en sa faveur aux prescriptions de l'islamisme et se faire peindre.

Quoi qu'il en soit, si Van Mander connut les compositions de Pierre Coeck, il les décrivit imparfaitement, et la suite se trouve si rarement, que seul M. Chatto les a correctement décrites. Quelques catalogues mentionnent, à la vérité, l'œuvre de Coeck, mais le nombre et la succession des sujets n'y sont pas indiqués, même par des écrivains d'ordinaire consciencieux. La suite est donc

d'une rareté extrême et ne se rencontre qu'en exemplaires incomplets, privés des marges où est indiqué le classement des planches. Le titre et le colophon sont plus rares encore ; bref, le seul exemplaire complet que l'on connaisse est celui du Musée britannique que sir William Stirling Maxwell reproduit dans ses *Turcs in 1533*.

L'ensemble des *dix* planches constitue *sept* sujets distincts, séparés par des cariatides au nombre total de *huit*, dont deux sont placées au commencement et à la fin de la frise et dont les six autres tombent ainsi dans les planches 2, 3, 4, 6, 7 et 9. Ces figures en gaines, de Turcs des deux sexes, supportent un entablement courant. Le texte est inscrit en plusieurs lignes sur le socle de cette galerie. Le titre, repris au colophon, est en hauteur, et sa rareté s'explique par le fait que les planches, étant réunies en une frise, donnent un ensemble où le titre et le colophon ont pu sembler des hors-d'œuvre. Par lui-même, ce titre est cependant d'une valeur artistique indiscutable et, non moins par le goût de l'ensemble que par la fantaisie de sa composition, il est surpassé par peu de conceptions du genre.

Voici d'abord le texte, tel qu'il est disposé dans ce cartouche :

CES MŒURS
et fachons de faire de
Turcz avecq les Regions
y appertenantes ont este
au vif contrefaictez par
Pierre Coeck d'Alost luy
estant en Turquie, l'An
de Jesuchrist (sic) *M. D. 33.*,
lequel aussy de sa main
propre a pourtraict ces
figures duysantes
à l'impression
d'Ycelles.

L'encadrement étroit, que surmonte un masque de lion, se développe latéralement en enroulements successifs, soutenus par des montants qui prennent naissance dans le calice d'une fleur et se terminent en torchères embrasées. Immédiatement au-dessus du mufle de lion, paraît une tête de Turc coiffée d'un turban et, plus haut encore, plane un aigle aux ailes éployées et portant dans ses serres la foudre.

Au bas du cadre, deux rinceaux, dont la jonction est formée par deux masques de satyres adossés, servent de supports aux montants.

Le colophon, formé, comme nous l'avons dit, du même motif, porte cette note intéressante :

MARIE VER-
hulst vefue dudict Pier-
re d'Alost trespasse
en l'An M. D. L.
a faict imprimer
les dictes figures
Soubs grace &
Priulege de
l'Imperi-
ale Ma-
ieste
En l'An
M
CCCCC
LIII

La rareté des inscriptions placées au bas des planches, nous engage à caractériser par une description sommaire la succession des sujets :

PREMIER SUJET. — *Première planche et partie gauche de la seconde.* Un campement près du feu. Au premier plan, au milieu de la planche, deux hommes, dont l'un placé à droite et tourné vers la gauche, porte une bannière

et semble recevoir un ordre d'un homme tenant de la main droite un arc (Van Mander nous apprend que ce personnage est Pierre Coeck lui-même). Cariatide mâle à la gauche de la planche. L'inscription débute par ces mots : I. *Voicy les montaignes du pays de Slauonnie.*

Deuxième sujet. — *Deuxième et troisième planches.* Une caravane en marche. Un long convoi de chevaux chargés arrive du fond et se dirige vers la droite du premier plan. Cariatide de femme au commencement de la deuxième planche et d'homme dans le milieu de la troisième. II. *Quant on paruient aux champaignes et platz pays, etc.*

Troisième sujet. — *Troisième et quatrième planches.* Un repas turc. Au premier plan à gauche, sur une élévation au bord de la route, un groupe de cinq hommes accroupis et couchés autour d'un repas. A droite, des cavaliers se dirigeant vers le fond. Cariatide de femme à la droite de la planche 4. III. *Vecy la manière et de quelle sorte les turcqz mangent, etc.*

Quatrième sujet. — *Cinquième et sixième planches.* Fête de la nouvelle lune. Sur un monticule au centre de la composition des hommes agitent de longues torches. Cariatide d'homme vers le milieu de la planche 6. IV. *La qualité et assiete du pays de Macedoine...*

Cinquième sujet. — *Sixième et septième planches.* Funérailles turques. Le convoi funèbre s'avance à la droite, se dirigeant vers la gauche. Il se compose de quatre porteurs escortés d'enfants portant des rameaux. Un Turc ouvre la marche. Cariatide de femme au milieu de la planche 7. V. *La manière turquoise coment en quelle mode de pompes ils font les funérailles...*

Sixième sujet. — *Septième et huitième planches.* Fête de la Circoncision. Une troupe de musiciens se dirige vers

la droite suivie de plusieurs femmes. Au fond, la ville de Constantinople. VI. *La vraye assiete ou qualite de la ville de Constantinoble contrefaicte après le naturel, etc.*

Septième et dernier sujet. — *Neuvième et dixième planches.* La çavalcade du Sultan. Le cortège se dirige vers la gauche. Cariatide d'homme à la gauche de la planche 9 et de femme à la droite de la planche 10. VII. *La ville de Constantinoble avec tous leurs moschees ou temples...*

L'exemplaire du British Museum a dû sa conservation au fait d'avoir été, sans doute dès son origine, collé intégralement sur toile. Le style des compositions donne une haute idée du talent de Pierre Coeck, qui se piquait d'une grande admiration pour l'art italien, ce qu'explique d'ailleurs l'école de Bernard van Orley où il se forma. Les compositions sont belles et riches; la conception est grande et contraste par sa simplicité avec les formes trop souvent tourmentées des Flamands de l'époque. Des écrivains autorisés rendent d'ailleurs hommage à son mérite et Mariette compare ses œuvres à celles de Giorgione ([1]). Maître et beau-père du joyeux Pierre Breughel, il dut certainement contribuer à développer chez son élève le sentiment de la ligne pittoresque et grande qui persiste dans ses sujets rustiques.

Sir William Stirling Maxwell démontre que c'est à Pierre Coeck que Nicolay, Bertelli, Vecellio — nous ajouterons de Bruyne — ont emprunté les costumes turcs qu'ils introduisent dans leurs livres.

La biographie du maître que sir William donne comme préface à son œuvre est incontestablement la plus fidèle

---

([1]) Rembrandt possédait *Les Turcs* de Pierre Coeck. Voir l'inventaire de ses meubles, etc., publié à la fin du livre de Vosmaer, V, *loc. cit.*

que nous ayons jusqu'ici. Mettant successivement en lumière les diverses productions authentiques qui nous ont été conservées de lui, il trace la voie à des recherches nouvelles, et le rapprochement de ces travaux variés accuse, au résumé, la physionomie du maître sous une forme assez précise pour nous donner de son savoir une très haute opinion.

Qu'il nous soit permis de regretter à ce propos que dans la notice qu'il insère au tome IV de la *Biographie nationale,* M. Siret n'ait pas poussé ses investigations aussi loin que l'écrivain dont nous analysons l'œuvre. On aurait mauvaise grâce, sans doute, à critiquer la mention assez incomplète des gravures de P. Coeck, vu la rareté de celles-ci. Mais M. Siret a évidemment traité le maître avec trop peu d'égards.

C'est ainsi qu'il nous apprend qu'il ne reste plus de Pierre Coeck aucune œuvre qui puisse attester son talent comme sculpteur, alors que, grâce aux recherches de M. P. Génard, auquel notre histoire artistique est déjà redevable de tant de précieuses découvertes, il est avéré que la cheminée de la Salle des Échevins d'Anvers est du maître alostois, et que le même auteur nous apprend, dans sa notice sur l'*Hôtel de Moelenere et Van Dale à Anvers,* insérée dans le tome VIII du *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie,* qu'une seconde cheminée de Coeck est déposée au Musée d'antiquités anversoises avec d'autres sculptures émanant probablement aussi de son ciseau. L'omission de ce renseignement, dans un travail en quelque sorte officiel, est fâcheuse. Il se peut, au reste, que la notice de M. Siret fut écrite avant la publication de la note de M. Génard, dont la date est cependant antérieure de trois ans à la publication de la *Biographie.* Mais nous pouvons nous étonner de voir M. Siret assurer que Pierre Coeck a donné en flamand une traduction « excellente » des œuvres de Serlio *et des livres de Vitruve,* et de le voir

même ajouter que « ce dernier travail est d'autant plus remarquable que, tout en restant parfaitement fidèle au texte original, il sut être beaucoup plus compréhensible et plus clair que Vitruve lui-même ».

Cette appréciation est celle de Paquot parlant sur la foi de Van Mander, et sir William Stirling Maxwell constate que toutes ses recherches n'ont pas abouti à lui faire connaître cette traduction qui, d'ailleurs, ne figure dans aucune bibliographie. Nous arrivions à une conclusion semblable, lorsque M. Siret nous a lui-même appris la non-existence de ce Vitruve flamand, révélée par un mémoire académique qu'il a eu à apprécier, ainsi qu'il le déclare dans son rapport (1). Il eût été préférable, sans doute, de n'avancer que des faits prouvés. L'honorable académicien commet une autre erreur en donnant Pierre Coeck comme l'auteur du *Géant* et de la *Géante* d'Anvers. Grapheus, qui nous apprend que le *Géant* d'Anvers est de Pierre Coeck, n'a nullement parlé de la *Géante,* qui est évidemment postérieure et n'est pas d'ailleurs la « *Femme* » de Druon Antigon, comme M. Siret n'hésite pas à la dénommer sur la foi de nous ne savons quel document.

Le titre de peintre de l'Empereur et de la Reine de Hongrie, que reçut Pierre Coeck, ne saurait laisser aucun doute sur la place distinguée qu'il occupait parmi les peintres de son temps. Toutefois, en ce qui concerne ses œuvres peintes, on en est encore réduit à des conjectures. Vasari fait un grand éloge de ses cartons et de ses sujets

---

(1) Van Mander fait sans doute allusion au petit livre rarissime que nous avons eu l'occasion de voir récemment chez le savant antiquaire M. Ch. O. et qui porte pour titre : *Die inventie der Colommen met haren Coronementen ende maten vt Vitruvio* ENDE ANDERE DIVERSCHE AUCTOREN opt cortste *vergadert voer schilders, beeltsniders, steenhouders, etc., met privilegie.* Au colophon : *ter begheerten van goeden vrienden uitgegheven door Peter Coecke van Aelst,* AN MDXXXIX *men-febr., tot Antwerpen,* in-8°. Il ne s'agit donc pas d'une traduction proprement dite, mais d'un traité fondé sur les principes de Vitruve *et autres auteurs.*

historiques. Mais on ne connaît de lui d'autres œuvres authentiques que quelques dessins. Mariette en possédait, il y en avait aussi dans les cabinets Crozat et Paignon Dijonval, à ce que nous apprend sir William Stirling Maxwell, qui nous dit aussi que les derniers sont au Cabinet des Estampes de Londres où il a pu les étudier.

D'après la *Biographie nationale,* la seule des nombreuses œuvres peintes du maître qui soit venue jusqu'à nous, est au Musée de Bruxelles et représente une *Descente de croix*. M. Siret insiste sur la « finesse de la touche du maître » et sur la correction de son dessin à propos de cette œuvre qu'on chercherait vainement au Musée de Bruxelles. Toutefois les anciens catalogues nous apprennent qu'effectivement une *Descente de croix,* donnée à Pierre Coeck, figurait autrefois dans les galeries sous le nº 333 (catalogue de 1844).

En désespoir de cause, nous nous sommes adressé à la direction du Musée, et par l'obligeance de M. le secrétaire, nous avons pu jeter un coup d'œil sur ce tableau vraiment d'une qualité trop médiocre pour pouvoir être un Pierre Coeck et qu'aucune marque ne permettait de lui attribuer. Son insignifiance l'a fait disparaître dès longtemps, et il ne reparaîtra sans doute que lorsque la place sera un peu moins rare qu'aujourd'hui. Nous espérons bien qu'alors on ne fera plus au maître l'injure d'une telle attribution.

Si Pierre Coeck eut en P. Breughel un élève distingué, il en eut un plus éminent encore dans le peintre montois trop oublié dans notre pays, Nicolas Van Nieucasteel, plus généralement connu sous le nom de Nicolas Lucidel, dont nous avons à Munich et surtout au Musée de Pesth des œuvres hors ligne qu'on a longtemps prises pour des Holbein. Ce sont des portraits en pied d'une expression et d'un caractère vraiment exceptionnels. Il eut encore d'autres élèves : Pierre Clays, Gilles de la Hee, men-

tionnés dans les *liggeren* de Saint-Luc d'Anvers, en 1544 et 1552. Pierre Coeck lui-même fut reçu franc-maître de Saint-Luc en 1527 et doyen en 1537. La Bibliothèque royale de Bruxelles possède une quittance de sa main, datée de la même année et par laquelle il reconnaît avoir exécuté un vitrail pour l'église de Notre-Dame à Anvers.

Pierre Coeck mourut à Bruxelles, en 1550, d'après Foppens le 6 décembre, le 16 du même mois d'après un épitaphier manuscrit de l'église de Saint-Géry, conservé aux Archives de l'Hôtel de ville de Bruxelles. C'est la seconde date que sir William Stirling Maxwell accepte. Il publie, toujours d'après la même source, les armoiries du maître : d'azur à trois croissants d'argent, deux et un.

Dans l'appendice de son livre : *Les Tapisseries de haute lisse* (Lille-Paris, 1871), M. Houdoy cite, en 1514, un Pierre van Aelst, tapissier à Bruxelles, comme ayant réparé les tapisseries de l'histoire de Pépin et de l'histoire des Empereurs. En 1522, le même Pierre van Aelst, tapissier à Bruxelles, livre des tapisseries « que S. M. doit mener en Espaigne ». Il ne peut être question, dans le premier document surtout, de notre artiste. Toutefois la notoriété qu'il s'acquit comme tapissier, ou tout au moins comme peintre de cartons pour tapisseries, rend la recherche d'un lien entre notre Pierre van Aelst et celui cité par M. Houdoy assez intéressante. Le livre de M. Pinchart, sur les tapisseries flamandes, nous donnera sans doute des renseignements à ce sujet.

Sir William Stirling Maxwell a suivi dans son beau travail le remarquable système d'élucidation que nous avons signalé dans les Victoires de Charles-Quint. Le titre de son volume est emprunté aux dessins mêmes de Coeck, et nous retrouvons ici le même bon goût que dans les autres publications de l'éminent éditeur. Les têtes de chapitres, les lettrines sont empruntés aux plus belles productions de l'époque. Des vues de Constantinople, des

portraits de Soliman le Magnifique, d'après Melchior Lorch, les Hopfer, une réduction du panorama de Venise, de Breidenbach, servent à illustrer la relation d'un voyage à Constantinople au temps de Pierre Coeck puisée aux sources authentiques. Le beau portrait de Pierre Coeck, gravé par Wiericx, est placé en tête du volume.

L'exécution matérielle est poussée à ses dernières limites. Le volume relié en étoffe verte, couleur de l'étendard turc au XVI[e] siècle, porte sur le plat le croissant et l'étoile, au revers le chiffre de l'auteur uni à celui de Pierre Coeck. Les gardes sont particulièrement remarquables et méritent une mention spéciale. Elles portent toutes les combinaisons imaginables du chiffre de l'éditeur, tantôt ce sont ses initiales W. S. M. qui s'enchevêtrent en ingénieux entrelacs, tantôt ce sont toutes les lettres de son nom qui viennent se nouer et s'entrecroiser avec un goût et une correction qui décèle chez l'auteur de ces combinaisons une main singulièrement experte en ce genre de travaux. Nous avons compté sur une même feuille jusqu'à quarante combinaisons différentes, venant alterner avec l'écusson et ses diverses pièces.

Le remarquable ouvrage qui clôt cette série de notices n'a pas été mis dans le commerce. Il n'est tiré non plus qu'à cent exemplaires.

Le développement plus qu'ordinaire de cette note bibliographique se justifiera aux yeux du lecteur, nous l'espérons du moins, par la rareté de l'original et de la reproduction elle-même, et surtout par l'intérêt particulier qui s'attache pour l'histoire de l'art national au nom d'un artiste que ses contemporains les plus illustres, que son maître et ses élèves placent au premier rang dans les diverses branches qu'il a abordées.

Un tableau de Pierre Coeck.

(Extrait de l'*Art*, revue hebdomadaire illustrée, Paris, 1881, t. III, p. 18.)

Permettez-moi de dire un mot d'une très curieuse révélation dont je puise la source dans le *Manuel de l'Amateur d'estampes* de M. Dutuit. Il ne s'agit de rien moins que de l'existence d'un tableau de Pierre Coeck!

Pas un musée n'a, je pense, conservé une œuvre de cet artiste éminent qui ne fut pas seulement le peintre de Charles-Quint, mais, en même temps, sculpteur, architecte, peintre verrier, auteur de cartons de tapisseries, peut-être graveur, et avec tout cela le vulgarisateur contemporain des écrits de Serlio et un des apôtres les plus ardents de la Renaissance aux Pays-Bas, ce qui ne l'empêcha pas d'avoir pour élève le joyeux Pierre Breughel.

On montre à l'Hôtel de ville d'Anvers une magnifique cheminée de Pierre Coeck à qui la ville de l'Escaut doit son palladium, le géant qu'on promène aux grands jours. Les vitraux que le maître exécuta pour la cathédrale ont, dès longtemps, cessé d'exister. Quelques cabinets d'estampes possèdent les planches de grand style que l'on qualifie, je ne sais pourquoi, de *Tapisseries de Charles-Quint*. Mais enfin ces œuvres suffiraient à donner la plus haute idée du talent de l'auteur.

Dans l'œuvre de Goltzius, sous le n° 39, qui est égale-

ment celui de Bartsch, M. Dutuit mentionne une *Cène,* composition assez développée qui a pris rang parmi les compositions personnelles que Bartsch donnait au graveur. R. Weigel, un des annotateurs du *Peintre-Graveur,* faisait observer très judicieusement que Goltzius s'était probablement inspiré d'un ancien tableau. — Il disait même avoir vu un pareil tableau qui était sinon d'Albert Dürer, tout au moins d'un de ses contemporains. Selon Rechberger, ce contemporain devait être Pierre Coeck d'Alost. — Pourquoi Pierre Coeck, je l'ignore; mais M. Dutuit nous apprend que sur l'épreuve qu'il possède de la planche de Goltzius on lit, d'une très vieille écriture, les mots : *Pieter van Aelst inventor.*

Il se trouve maintenant qu'un tableau, absolument semblable à celui gravé par Henri Goltzius, est entré au Musée de Bruxelles, en 1857, sous le nom de Lambert Lombard, et y figure sous le n° 20 du catalogue. Ce tableau est daté de 1531; il mesure 0m80 de large sur 0m62 de haut. Si l'œuvre émane de Pierre Coeck, elle a été peinte après le voyage du maître en Italie, mais avant son voyage à Constantinople. La composition trahit certainement un souvenir vivant de la *Cène* de Léonard.

La planche de Goltzius est datée de 1585, c'est-à-dire qu'elle appartient à la manière intermédiaire de l'illustre graveur. En la comparant au tableau, — qu'elle rend en contre-partie, — on y constate des différences qui, même en l'absence d'une date, viendraient prouver que Goltzius ne travaillait pas dans le voisinage de l'auteur de la peinture. Il y a des choses omises, par exemple les médaillons qui servent à orner la Salle du Repas, et où l'on voit, d'un côté, le *Meurtre d'Abel,* de l'autre, *David et Goliath.* C'est sur un de ces médaillons que se lit la date 1531, répétée, d'ailleurs, dans les arabesques de la fenêtre, arabesques également omises dans la gravure, de même qu'une corbeille de fruits qui paraît assez peu dans le goût

du XVIe siècle et que l'on voit au premier plan de la droite du tableau. Goltzius, déjà célèbre, et par conséquent assez libre, a pu omettre ces détails. Le paysage qu'on voit par la fenêtre ouverte est très différent dans la gravure de celui du tableau. De part et d'autre, l'épisode représenté dans la campagne est bien l'*Entrée du Christ à Jérusalem,* mais l'estampe lui donne une importance plus grande. Il est vrai qu'à l'échelle de l'estampe il eût été impossible de rendre le fond du tableau, les figures étant à peine perceptibles déjà dans la peinture. Autre particularité à noter : le serviteur à grande barbe que l'on voit arriver par la gauche du fond, dans la peinture, n'a plus de barbe du tout dans l'estampe. Plus d'une fois, en regardant le tableau, je m'étais imaginé que l'auteur avait voulu se peindre sous les traits de ce serviteur du Christ et des apôtres; de tels exemples sont fréquents. Il serait difficile de dire s'il s'agit de P. Coeck ou de Lambert Lombard.

Je ne connais pas le tableau identique à celui du Musée de Bruxelles qui, d'après une note du catalogue, fut vendu à Cologne, en 1862, à la vente Weyer. Il serait intéressant de savoir si ce tableau est en tout point conforme à l'estampe de Goltzius. J'ajouterai pourtant, à l'appui de l'attribution de l'œuvre à Pierre Coeck, ce renseignement fourni par la très remarquable histoire de l'école d'Anvers, actuellement publiée par M. F.-J. Vanden Branden, qu'il existait à Anvers, en 1544, chez le peintre Pierre Lizaert, trois tableaux de Pierre Coeck : « une petite *Cène,* un *Saint Jérôme* et une *Vierge* ». L'indication de *petite* donnée à cette *Cène,* augmente encore la vraisemblance de l'hypothèse de Rechberger justifiée par la note de l'estampe de M. Dutuit.

Toutes ces circonstances permettent d'attribuer à Pierre Coeck le tableau de Bruxelles; mais je doute que cette découverte soit très productive d'autres déterminations.

Le tableau n'offre rien de bien caractéristique et se range par le style, le type et le coloris, parmi les œuvres néo-italiennes que notre pays vit éclore en si grand nombre sous l'influence de Lambert Lombard et se multiplier dans les ateliers des Floris et des Coxie, pour ne finir, en somme, qu'à l'apparition de Rubens.

Un artiste anversois ignoré.

MELCHISÉDECH VAN HOOREN (1552-1570).

Lecture faite par le président de l'Académie royale d'Archéologie en 1898.

(Extrait du *Bulletin de la Société d'Archéologie d'Anvers.*)

Non moins ignoré, probablement, du lecteur que de nous-même, il y a peu d'années encore, à ne vouloir mesurer son importance qu'aux sommaires indications de rares écrivains, à peine Melchisédech Van Hooren mérita-t-il mieux que l'oubli.

Topographe plutôt que vraiment artiste, c'est comme illustrateur de livres de voyage, telle notamment la *Cosmographie* de Munster, qu'il donnerait la mesure de ses moyens. Nos recherches ne confirment pas cette assertion de M. Kramm [1].

Au surplus, l'inexactitude flagrante de la forme Van Ooren, adoptée par Florent Le Comte, lequel ne trouve à mentionner, relativement au personnage, que ce simple fait qu'il est l'auteur d'une « vue de ville en rond », chose

---

[1] *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Graveurs, Beeldhouwers en Bouwmeesters*, Amsterdam, 1859, t. III.

d'ailleurs exacte, rendrait moins applicable encore à l'artiste un monogramme que Nagler s'abstient de reproduire après l'avoir signalé, et qui certainement se rapporte à un graveur sur bois d'origine allemande.

En fait, Van Hooren — telle est bien l'orthographe constante de son nom — est un maître déconcertant. Rapprochée du silence que gardent à son sujet les iconographes les mieux renseignés, la physionomie de ses œuvres éveille le soupçon presque autant que la surprise.

A quelle cause attribuer l'éclipse, pour ainsi dire totale, de productions de l'intérêt des siennes, destinées certainement à une large diffusion, si ce n'est à cette circonstance même que les estampes le plus libéralement répandues à l'origine sont précisément celles dont se désintéresse le plus rapidement la foule. C'est essentiellement le cas des images populaires, et, jusqu'à un certain point, les productions de Van Hooren entrent dans cette catégorie.

Ce qui tout d'abord met en défiance vis-à-vis du maître, est l'extraordinaire désaccord de physionomie de ses planches avec les travaux similaires de ses contemporains. Le souci des graveurs flamands du XVIe siècle est la régularité du travail bien au delà de la préoccupation du pittoresque. Chez Van Hooren, au contraire, il semble que cette dernière l'emporte sur l'autre.

Ce qui ne veut pas dire qu'il soit fantaisiste. Si son œuvre révèle un peintre plutôt qu'un graveur exclusif, — et peintre il l'était en réalité, — l'exactitude du détail exigée par le choix de ses sujets n'y fait pas défaut. Ses vues de villes et ses représentations de monuments, correctes à tous égards, ne trouvent à se comparer, dans une certaine mesure, qu'aux planches de Du Cerceau, où une large part est faite à l'architecture, sans nuire pourtant au caractère pittoresque. Le privilège de pouvoir mettre sous les yeux du lecteur presque l'ensemble des

travaux de l'artiste nous dispense d'insister longuement sur sa technique.

Comme nous, on sera frappé de la conscience avec laquelle procède le maître, et dont il semble tirer quelque vanité, à en juger par le soin qu'il apporte à enrichir ses vues d'annotations destinées à servir de moyen de repère à qui les utilise.

Entre les nombreux panoramas d'Anvers au XVI[e] siècle, il n'en est guère de mieux faits pour nous renseigner sur l'aspect de la ville et de ses abords, précisément au moment où Guichardin se préparait à faire paraître sa fameuse description des Pays-Bas.

Que Van Hooren n'ait point concouru à l'illustration de ce livre est déjà surprenant : ce qui l'est davantage, est d'y chercher en vain son nom entre ceux des artistes de l'époque mentionnés par le gentilhomme florentin. Mécompte de plus, l'absence de ce même nom parmi ceux des affiliés à la Gilde anversoise de Saint-Luc, où Van Hooren ne fait inscrire aucun élève.

Pourtant il est Anversois. Si les archives, interrogées à son sujet par notre obligeant et érudit confrère M. Fernand Donnet, sont restées muettes, une autre source nous renseigne. Chargé en 1567 par la municipalité d'Utrecht d'exécuter pour elle une représentation de la ville archiépiscopale, Melchisédech est formellement désigné comme natif d'Anvers, bourgeois de cette ville, « peintre et graveur de son métier » ([1]).

Ces renseignements précis sont, par malheur, les seuls que l'on recueille sur le personnage, en dehors des informations qu'il est possible de tirer de ses œuvres.

Le nom de *Van Hooren* se rencontre assez couramment à Anvers, et peut-être bien Abraham Van Hooren, men-

---

([1]) Dodt van FLENSBURG, *Archief voor kerkelijke en wereldsche geschiedenissen*, t. III.

tionné dans les inscriptions funéraires comme inhumé à Sainte-Walburge en 1625, était-il apparenté à Melchisedech, à cause de la similitude des prénoms tirés de l'Ancien Testament.

De peintures de Van Hooren, on n'en désigne aucune. Ses estampes, au nombre de sept, à la réserve d'une seule, sont exclusivement des vues d'Anvers et, sauf deux, dont jusqu'ici nous connaissons une seconde épreuve, n'existent qu'à l'état de spécimen unique.

Le capitaine Dejardin, au cours des longues recherches nécessitées par la composition de son livre sur les plans et vues d'Anvers, n'est arrivé à connaître de notre artiste, et tardivement encore, que la seule estampe de la collection Bobel Nyenhuis, de Leyde, appartenant aujourd'hui à l'Université de cette ville, pièce où figurent, sur une même feuille, les panoramas d'Anvers et d'Utrecht. Disons, sans plus attendre, que cette dernière production ne peut pas être confondue avec le travail issu de la commande dont il est fait mention plus haut.

Le rapprochement des dates recueillies sur les estampes de Van Hooren nous donne une période d'environ vingt années. Le triple panorama d'Anvers, dont la reproduction accompagne notre article, date de 1557, mais il y est fait mention d'un privilège impérial obtenu par l'artiste dès l'année 1552.

Nous avons vainement cherché cet octroi parmi les documents de l'espèce réunis aux Archives générales du Royaume.

La vue d'Anvers prise de la rive gauche, pièce ronde à laquelle sans doute fait allusion Florent Le Comte, appartenant à la riche collection de notre confrère M. Paul Cogels, à Anvers, que nous remercions vivement de nous avoir autorisé à la reproduire, porte la date de 1562. Viennent alors, sous l'année 1565, les vues de l'Hôtel de ville d'Anvers et de celui de Bruxelles, la première

appartenant au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale à Paris, la seconde au Cabinet de la Bibliothèque royale de Belgique. Nous reproduisons cette dernière.

Les trois autres pièces connues de Melchisédech Van Hooren, deux vues panoramiques d'Anvers, appartenant au Musée germanique de Nuremberg ([1]), enfin les panoramas conjoints d'Anvers et d'Utrecht, mentionnés plus haut comme appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Leyde, sont tous dépourvus de date.

La présence, sur la dernière de ces estampes, de la citadelle d'Anvers la désigne naturellement comme ayant vu le jour aux environs de 1570. M. Dejardin la donne comme exécutée vers 1574 ([2]).

La technique, autant que certains détails, rangent comme premières en date parmi les œuvres de Van Hooren, les vues appartenant au Musée germanique de Nuremberg.

Le coloriage des originaux a considérablement nui à leur reproduction, d'ailleurs faite avec soin par M. Nister. La reprise du trait lui enlève de son expression.

Peut-être les deux estampes n'en faisaient-elles originairement qu'une seule, ce qui expliquerait le grand cartel aux armoiries impériales et l'indication du privilège de six ans sur la vue prise de l'Est. Simple hypothèse d'ailleurs, attendu que la signature van Hooren figure au bas de de l'une comme de l'autre. Très explicite, il a soin de nous donner à connaître que lui-même a dessiné sur le vif, gravé et édité cette vue *(uitghegheven selft, gheteekent, ghesneden en ghecontrefeyt na dleve)*.

([1]) Nous tenons à remercier M. le directeur Hans Bösch de la grande obligeance qu'il a mise à faire exécuter à notre demande la reproduction de ces curieuses estampes en vue du présent travail.

([2]) C'est à l'obligeance de M. Ch. Dazy, archiviste à Leyde, que nous devons de pouvoir donner la description détaillée de cette vue.

Dans un espace de 420 millimètres sur 140, le graveur introduit une infinité de choses. Les chemins de la Tête de Flandre, parcourus par des gens à pied et à cheval ; la rue du village avec ses passants affairés; les prairies où paît un nombreux bétail; la rade sillonnée de bâtiments de toute forme, de toute grandeur : caravelles, barques ou galères, dont plusieurs accostent les quais où stationnent des chariots et des personnages que l'éloignement réduits à presque rien, tout cela est d'une animation qu'à première vue semble ne pas devoir comporter le sujet.

Dans le ciel, une banderole avec les mots : *Dit is die triumphelijke vermaerde koopstadt van Antwerpen* ([1]).

La pucelle d'Anvers, tenant l'écu aux armes de la ville, Mercure, la Fortune, les armoiries du Brabant et du Marquisat d'Anvers, enfin, tout à gauche, Neptune, monté sur un dauphin, à la droite l'Escaut, peuplent également la nue. Une banderole, sous la dernière de ces figures allégoriques, porte les mots : *Omnium generum Bonorum abuector Schalbis* (sic).

Au-dessus des principaux monuments, de petits cartels, d'une forme adaptée à chacun d'eux, permettent de les retrouver sans peine.

Ainsi, au-dessus de la Boucherie, l'artiste place une vache et un veau; au-dessus de la tour de Saint-Jacques, une coquille et deux bourdons croisés; au-dessus de Saint-André, les massues en croix; de Saint-Georges, le bouclier et la lance, etc.

On constatera que la tour de Saint-André dépasse de peu le niveau des toits environnants. Nous la retrouverons, à mi-hauteur, dans la vue de 1557 et déjà surmontée d'un épi piriforme, enfin complète dans celle de 1562 ([2]). De

---

([1]) Ceci est la triomphante, célèbre ville commerciale d'Anvers.

([2]) Ce clocher ne fut effectivement terminé qu'en 1559. (P. Visschers, *Oude en nieuwe bijzonderheden over Sint-Andrieskerk te Antwerpen*, 1846.)

même, l'ancien Hôtel de ville se dessine nettement au pied de la tour de Notre-Dame, pour disparaître dans la vue de 1562.

Terminons par ce détail qu'à proximité de la maison, bornant à gauche l'unique rue du hameau de Sainte-Anne, on lit, sur la dépouille d'un bœuf, tendue entre deux arbres : *Desen wech is wel bekent die lieden van Brug, Ypere en Ghent* (1); à droite, sur un cartel : *Hier mach men Antwerpen plaisant aenschouven, ghelegen aent Scheld met die Vlaemsche Landowe* (2). Ces inscriptions seront presque intégralement reprises par l'artiste pour ses vues subséquentes.

Le second ensemble panoramique, moins important, offre l'intérêt de nous montrer la ville sous un aspect moins connu, c'est-à-dire dans la direction de la porte Saint-Georges ou impériale, avec une partie des campagnes avoisinantes. A peine, de la crête des remparts, voyons-nous émerger les tours et particulièrement la Tour bleue, dessinée avec une grande précision. La contrée avec ses pâtures et ses moulins, dont le dernier ne disparut que de notre temps, ses chariots, ses maraîchers, ses gens en train de se divertir ou de s'exercer à diverses armes, est tout à fait charmante. Les Anversois d'alors aimaient positivement à s'ébattre, chose que déjà nous savions par Guichardin, lequel écrit : « On y voit à toute heure nopces et festins, danses et passetemps... ».

Longue de 420 millimètres et haute de 127, cette vue, comme la précédente, est accompagnée de légendes explicatives.

Dans le ciel, où apparaissent à gauche l'Escaut, au milieu Mercure et à droite la Fortune, on lit, cette fois,

---

(1) Ce chemin est bien connu des gens de Bruges, Ypres et Gand.

(2) D'ici l'on peut considérer agréablement Anvers, sise sur l'Escaut et la contrée flamande qui l'environne.

sur une banderole : *Dit is de stercke vermaerde koopstadt van Antwerpen* [1], et, tout en bas, dans un cartel décoré de l'aigle impériale et des colonnes d'Hercule, l'inscription :

Hier mach een yeghelyck aenschowen
Die schoone wonderlycke stercke edele en triumphelijke
Vermaerde Coopstadt van Antwerpen
Met haar nieu poortē ē blockhuisē Mueren wallen en [grachten.
Ghe conterfeyt nadleuen deur Melchisedech van Hooren
Met gracie en privilegie D (es) K (eisers) M. (ajesteit) ses [Jaren lanc [2].

Dans la triple perspective d'Anvers datée de 1557 [3], nous retrouvons les deux aspects précédents, plus un autre pris du côté nord.

C'est, jusqu'ici, la plus développée des estampes connues de Van Hooren.

Elle mesure en largeur 465 millimètres, en hauteur 347 millimètres, y compris le cadre ornemental, dans lequel sont insérés les trois panoramas.

Le motif de cette décoration se découpe sur un fond de tailles en diagonale où, à la partie supérieure, apparaissent deux génies porteurs de palmes et de couronnes. Librement traitée dans certains de ses détails, cette bordure n'est pas nécessairement tout entière de la main de Van Hooren. Jérôme Cock, le génial éditeur, dont le nom figure au bas de l'épreuve, disposait de graveurs adroits en ce genre de travaux, et bien des parties sont ici traitées

---

(1) Ceci est la forte et fameuse ville commerciale d'Anvers.

(2) Ici un chacun peut considérer la ville, prodigieuse, forte, noble, triomphante et fameuse ville commerciale d'Anvers, avec ses nouvelles portes, ses forts, ses murs, ses remparts et fossés. Reproduite d'après nature par Melchisédech van Hooren. Avec mercèdes et privilège de l'Impériale Majesté pour une durée de six ans.

(3) Cette pièce appartient à la Bibliothèque royale.

d'un burin énergique, faisant songer à un graveur professionnel. D'autres, en revanche, et spécialement les bannières aux armes de Philippe II et de Marie Tudor, sa femme, sont tracées de la main la plus souple. A la partie supérieure, dans une élégante lunette de style renaissance, apparaît l'écu aux armes de l'Empire et plus bas le millésime 1557. A droite et à gauche, des médaillons aux armes de Brabant et au Marquisat d'Anvers; enfin, à la partie inférieure, entourée de roses, l'armoirie municipale.

Van Hooren avait, dès l'année 1552, obtenu le privilège impérial de six ans; il ne se hâta pas toutefois de faire paraître sa planche et l'on s'étonne de le voir recourir à cet effet à Cock, alors que pour d'autres estampes il est son propre éditeur.

Aussi bien, ne nous étonnerions-nous pas d'apprendre qu'il existe des épreuves avant l'adresse de Cock. Celle que nous reproduisons est la seule connue jusqu'à ce jour.

L'inscription : *Hier mach een yghelych aenschouwen, etc.*, est presque identique à celle de la planche précédente. L'auteur comptait évidemment pour son travail sur un très grand débit, car aux inscriptions en flamand et en latin il ajoute des textes en français, en espagnol et en anglais. L'inscription française est ainsi conçue :

Ici pouues voir la vraye prospective de la très fameuse ville Danwers, pourtrayte par trois diuers costez au vif. Dont la superieure ce montre triumphament comme quant on vient de Bruxelles et Malines (¹), *celle du milieu montre le passage outre le Schel* (l'Escaut) *en Flandres, venant de Bruges ou de Gand* (²) *en Anuers et la plus basse venant de Hollande et de Oostlande* (³).

Les inscriptions précédemment lues sur les maisons de

(¹) Le flamand ajoute Louvain.
(²) Le flamand ajoute Ypres.
(³) Le texte flamand porte en plus Bois-le-Duc et Nimègue.

la Tête de Flandre se répètent aux mêmes endroits de la vue intermédiaire. Au bas de l'estampe, dans un champ réservé à cet effet, l'auteur donne l'étymologie d'Anvers :

Darom dat die vromen capiteyn Brabon de Ruese Antigo Rampelijck zijn rechte hant of heeft ghesleghen en ghewoerpt inde scheldt daerom steldent Julius Cesar een Burcht en heeft haren naem Hantwerpen ghegheuen.

« De ce que le vaillant capitaine Brabo, dans un combat singulier, trancha la main droite du géant Antigon et la jeta dans l'Escaut, Jules César érigea ici un burg et le nomma Hantwerpen [1]. »

Sous la date de 1562, nouvelle vue d'Anvers, prise de la Tête de Flandre, pièce ronde dont une épreuve figure au Cabinet de Paris, dans un des volumes concernant les Pays-Bas, et dont M. Paul Cogels possède un exemplaire de la plus belle qualité.

Ce remarquable morceau, où le talent du graveur se manifeste sous son jour le plus avantageux, mesure 221 millimètres de diamètre. Dans un cartouche d'excellent style, il porte en belles majuscules l'inscription :

HIER MACHMEN ANTWERPEN.

—

PLAHSANT AENSHOWEN GELEGEN
AEND SCHELD MET DIE
VLAEMSCHE LANDOVWE
1562.

Dans le ciel, l'écu d'Anvers, au chef de l'Empire, au-dessus d'une banderole avec ce précepte de saine philosophie :

Lofft Godt voor al en drinckt den wyn
en laet de werelt de werelt syn.

(Louez Dieu en tout et buvez le vin
Et laissez le monde aller son train.)

---

[1] De *Hant* (main) et *werpen* (lancer), d'où, veut la légende, le nom flamand d'Anvers : Antwerpen.

Van Hooren se montre ici artiste de très haut mérite. Sa taille, bien que fort épargnée, arrive à un remarquable degré d'expression et, sans le secours de l'eau-forte, en a toute la légèreté.

La nappe du fleuve, où les bateaux tracent leur sillage en sens divers, les figurines que l'on aperçoit sur la rive, les groupes d'arbres mis au bon endroit, tout cela est d'un pittoresque entendu et, disons-le, donne à l'œuvre une physionomie presque moderne.

L'artiste a, d'ailleurs, procédé avec une rare intelligence. Sa perspective plongeante lui permet d'étager les monuments et d'embrasser la ville dans presque tout son contour.

On aperçoit maintenant le nouvel Hôtel de ville, au pied de la tour de Notre-Dame, à gauche, et le clocher de Saint-André dans toute son élévation.

A remarquer, la susdite introduction des petits cartels portant d'une part le nom du graveur, de l'autre le privilège et l'adroite façon de les relier au motif principal.

D'allure primesautière, l'ensemble s'éloigne de la physionomie des œuvres du temps et, pour un peu, nous ferait croire à quelque subterfuge.

Cette impression, on l'éprouve surtout à la vue de l'estampe de l'Hôtel de ville de Bruxelles, datée de 1565, celle qui nous apprit à connaître Van Hooren.

Sans égaler en correction les vues déjà mentionnées, particulièrement celle de 1562, elle n'en trahit pas moins un artiste soucieux du pittoresque, bien au delà de ses contemporains. Aussi nous inspira-t-elle d'abord des doutes sérieux.

Comment croire qu'une estampe de cette importance eût échappé à l'âpre recherche des collectionneurs attachés à la poursuite des moindres épaves du passé de la capitale et, nouvelle pour nous, qu'elle n'eût trouvé sa place dans aucun des recueils factices formés dès le XVIIe siècle et dont un bon nombre nous sont conservés?

Suspecte même nous parut cette abondance d'informations sur la date, le lieu de publication et jusque sur l'enseigne et le domicile du marchand de cette planche signée d'un nom introuvable dans les répertoires!

Dit Stadthuys triumphant, staet te Brussel in Brabant :

« Cet hôtel de ville triomphant s'élève à Bruxelles en Brabant. »

La date, 1565, donne à cette représentation du palais municipal de Bruxelles, la priorité sur toutes les autres.

Martin Petri n'est certes pas un inconnu parmi les éditeurs d'Anvers, mais nous ne sachions point que son adresse, « à la *Fontaine d'or,* près la Bourse neuve », *in insigni aurei Fontis prope novam Bursam*, figure sur les autres pièces issues de sa boutique.

Une chose nous frappa encore dans l'épreuve présentée en vente : l'enlèvement, comme à dessein, d'un des coins supérieurs, une sorte d'affirmation d'ancienneté.

Le prix énorme demandé à la ville de Bruxelles en avait fait rejeter l'achat. Le Cabinet des Estampes, à qui des conditions non moins onéreuses étaient faites, dut se résoudre à agir de même. Donc la pièce fut emportée par le marchand; nous ignorons où elle a passé.

On juge de la surprise que nous éprouvâmes quand, à peine deux ans plus tard, dans une vente qui se faisait à Vienne et où nous fut adjugé un lot de pièces relatives à Bruxelles, la chance nous fit retrouver une épreuve de l'estampe de Van Hooren, épreuve complète cette fois!

Inutile d'en donner la description; le lecteur en a la reproduction sous les yeux. A quelques détails près, la façade se présente avec sa physionomie actuelle. Les niches sont vierges de statues; en revanche, le toit est pourvu d'une crête et les pinacles sont sommés de drapelets. Comme aujourd'hui, la tourelle de l'aile droite porte le cadran, placé à cet endroit dès le milieu du XVe siècle.

Comme toutes les productions de Van Hooren, celle-ci offre une remarquable animation. Cavaliers et piétons

circulent en grand nombre au pied de l'édifice et dans les rues qui le bornent. A l'avant-plan on remarque un carrosse attelé d'un seul cheval.

D'autres monuments de Bruxelles tentèrent-ils le burin du maître? Nous le croyons sans pouvoir l'affirmer, mais en la même année 1565 il faisait paraître une vue de l'Hôtel de ville d'Anvers.

L'épreuve, toujours unique, que nous connaissons de cette estampe, appartient à la Bibliothèque nationale à Paris. Mesurant 270 millimètres de large sur 190 de haut, elle porte sur des banderoles pareilles à celles de l'estampe de l'Hôtel de ville de Bruxelles des inscriptions identiques; *Melchisedech Van Hooren fecit 1565 met privilegie D(es) C(oninckx) M(ajesteit) 3 jaer*. Enfin, au bas de la gauche :

MARTINUS PETRUS EXCVDEBAT IN ISIGNI
AUREI FONTIS PROPE NOVĀ BORSAM.

La façade, dans tout son développement, occupe la largeur entière de la planche. Quelques personnages se montrent aux fenêtres et, dans la porte principale, ouverte, se voient des gardes armés de pertuisanes.

Par la droite et la gauche s'avancent des seigneurs à pied et à cheval : leur rencontre a lieu devant le perron. Peut-être l'auteur a-t-il voulu rappeler un des faits de cette année 1565, dont les événements préludèrent au mémorable « *Wonderjaar* ».

Van Hooren a, comme toujours, tenu à émailler sa planche de textes plus ou moins versifiés. Dans le ciel de petits génies portent des cartels avec l'inscription : *Dit ist nieu Stadthuys van Antwerpen velger aekt* (sic). *Dat binnen vier jaer beghoost is en opghemaeckt* (1).

---

(1) Ceci est le nouvel Hôtel de ville d'Anvers, bien réussi. Lequel en quatre ans fut commencé et fini.

A quelles causes attribuer, cette fois encore, la disparition d'une gravure de pareil intérêt local? La fatalité s'est vraiment acharnée aux travaux de Van Hooren.

Ainsi en 1566, par résolution prise le 13 novembre, la municipalité d'Utrecht, « sur le vu de la représentation que certain Melchisédech Van Hooren, bourgeois et natif d'Anvers, graveur et peintre de profession, lui a communiquée de la situation de la ville, de ses faubourgs, châteaux, couvents et dépendances, sis sous la franchise, le tout tracé d'après nature et établi à l'échelle, la ville lui ayant paru de belle assiette et imposante par ses collèges, couvents, communautés et autres constructions, accueillant l'offre dudit Melchisédech tendant à porter au double la représentation de ladite ville et de ses abords, sous la condition qu'il plaira à la ville de rémunérer le consciencieux labeur et service que dans cet espoir il a déjà effectué et se propose de poursuivre, à savoir sadite invention, la vue étant une demi fois plus grande, taillée en cuivre ou en bois au gré du Conseil;

» Et le Conseil ayant fait procéder à l'examen de ladite carte par des maîtres experts, à ce délégués, ouï leur rapport et attestation que les épreuves de ladite carte seront pour la ville un souvenir insigne, ordonne au trésorier en exercice au moment de l'exécution du travail préparatoire et sur le vu de la prédite carte, de compter la somme de 18 florins. Qu'en outre Melchisédech sera tenu, pour le mois de septembre 1567, de livrer à la ville, gravé en bois ou en cuivre, d'après son dessin agrandi de moitié, en y ajoutant la situation, les couvents des Chartreux et de Dael et terres adjacentes, enfin de livrer quarante exemplaires pour être répartis entre les membres du Conseil en payement de quoi il sera compté à Melchisédech 24 florins Carolus, Melchisédech étant tenu de fournir des répondants de la somme de 18 florins en garantie de l'accom-

plissement de ses obligations envers la ville, laquelle accepte comme tel le Sr Dirck Pieck (1). »

Les quarante épreuves furent livrées, car le paiement se fit; de plus, l'année suivante (1568), il fut compté au geôlier (!) Albert Petersz une somme pour avoir logé douze jours consécutifs Melchisédech Van Hooren, au

---

(1) Anno XVcLXVI, den 13 november, die raet der stadt Utrecht gesien hebbende, protracture ende conterfeytinghe die eenen Melchisedech Van Hoorn, geboren burger van Antwerpen, prentesnyer ende schilder van syn ambacht, den raet vertoont heeft, geconterfeyt nae 't leven, op syn stick ende mate, vande situatie van deser stadt, ende die omleggende voorsteden, huisinghen, cloosteren ende landen, rontsomme in die wyheden voor deser stadt gelegen, soe hy dese stadt merkelick bevonden heeft van triumphante structuren vande collegien, cloosteren ende convention, mitsgaders van andere edificien vandien, ende hierby mede verstaen hebbende sijn versueck ende presentatie, te wetene, dat Melchisedech voorsz presenteert deze stadt met syn toebehoren, noch die helfte grooter ende breder in forme te amplieren, opte behoirlyke proportie. Stick endemate, mits dat die stadt hemsoude gelieven te recompenseren voor syn getrouwen arbeyt ende dienst, die by, op hope van recompense, alrede gedaen heeft, ende noch verder presenteert te doen, omme syn voorsz. inventie ende were vermogens die chaerte voorgen inde helft breeder ende grooter forme, in copere ofte hout te snyden, ende dit al tot kennisse ende arbytrage vandie vanden raet voorsz.

Soe ist, dat die raet die voorz caerte doen visiteren hebbende by meesters van kennisse ende geschicten des raets, ende daarop gehoort heurl. rapport, ende mede aenmerckende, dat die uytdrukselen van deselve voorn chaerte wesen soude tot een eere vandeser stadt ende memorie derselvers, heeft belieft, dat de andere cameraer indertyt voor de verste inventie ende vertooninge vande voorsz. chaerte wtreicken sal de somme van 18 guldens. Das so sal Melchisedech gehanden syn voor de maent septembre anno XVc seven ende destich, deser stadt gemaect te vertonen die copere ofte houte plate, gesneden nae syn vertonende chaerte, ende dat inde helfte van dien grooter ende breider, mits daarby voegende de situatie vande couventen vande Carthusers ende Dael, ende die lande daerby, naer de proportie, ende daarby overleveren 40 geprente chaerten totter stadts behoeff, omme, onder die wet gedeylt te worden, waervoor heur alsdannoch van stads wegen wtgereickt sellen worden 20 karolus gulden, ende hiervoor Melchisedech voorsz. gehouden syn burge te stellen deser stadt, voor de somme van 18 gulden voorsz, die hem gereet betaelt sellen worden, omme deselve deser stadt te restitueren, by soe verre Melchisedech voorn. Syn voorgen. presentatie nyet en voldede also voorn. Burge Dirc Pieck, voorde voorn. 18 guld, te restitueren by gebreke als voren.

Dodt van Flensburg, *Archief voor kerkelijke en wereldsche geschiedenissen*, t. III, 1843, p. 236.

cours des levés préalables à l'exécution de son travail.

Qu'est devenu ce plan? Nul n'en a jusqu'ici retrouvé la trace, ni en Hollande ni ailleurs ([1]).

L'identifier avec le panorama d'Utrecht, réuni à celui d'Anvers, appartenant à la bibliothèque de l'Université de Leyde, n'est guère possible. On peut supposer qu'il fut dès l'origine très rare, n'étant pas mis dans le commerce, chose prouvée par la circonstance que dès l'année 1598 le graveur A. Van Vianen faisait paraître un nouveau plan perspectif d'Utrecht et des environs, avec adjonction, en haut et en bas, de vues panoramiques.

Il est absolument présumable que ce nouvel ensemble eut pour point de départ le plan de Van Hooren, comme le suppose M. Kramm ([2]).

Trente années avaient modifié la configuration de la place, notamment par une ligne bastionnée remplaçant la fameuse citadelle espagnole, le *Vredenburg,* démoli en 1577. Ce n'est pourtant pas là une raison suffisante pour expliquer la disparition du grand travail dont la ville avait chargé Van Hooren.

Aux environs de l'année 1570, Van Hooren avait réuni, sur une même planche, mesurant en largeur 328 millimètres, en hauteur 179 millimètres, les panoramas d'Anvers et d'Utrecht, celui-ci occupant la partie supérieure. (On en trouve la reproduction, gravée sur pierre, dans la revue mentionnée plus haut, année 1836.) Nous n'avons aucune explication des motifs qui déterminèrent l'artiste à entreprendre ce travail, certainement postérieur au plan d'ensemble de 1567, attendu que cette fois la citation

---

([1]) Les archives d'Utrecht conservent le cuivre de ce bel ensemble signé de A. Viana 1598. Il mesure 475 millimètres sur 370. On en trouvera la réimpression dans le *Tijdschrift voor geschiedenis, oudheden en statistiek van Utrecht,* 1842.

([2]) Kramm, *Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunst schilders, graveurs, beeldtouwers, etc.*

(dnieu Casteel) occupe sa place dans la ville d'Anvers.

Les deux panoramas, séparés par un intervalle assez large, occupent le milieu d'un encadrement orné et portent respectivement, sur des banderoles, conformément à l'habitude de Van Hooren : UTRECHT - EEN - AERTSBISDOM et ANTWERPEN - EEN - COOPSTADT, outre les armoiries de Brabant et d'Utrecht, et celles des villes représentées. L'inscription de la banderole d'Utrecht est interrompue par l'armoirie archiépiscopale.

Dans le ciel, des légendes se rapportent aux édifices représentés. Pour Anvers, la Maison hanséatique *(Oosterlingenhuys)*, l'Hôtel de ville *(Stadthuys)*, enfin la citadelle *(dnieu Casteel)*, occupent pour la première fois leur place dans une estampe du maître, dont la signature se lit sur une banderole à la droite de la vue d'Utrecht, en plus de l'indication d'un privilège de six ans.

La hauteur de chacune des vues est : Utrecht, 86 millimètres; Anvers, 93 millimètres.

Ici se clôt forcément la liste des estampes de Melchisédech Van Hooren, d'authenticité prouvée par la signature. L'accord avec la ville d'Utrecht nous fait connaître que l'artiste a dû également graver sur bois. La détermination des travaux de l'espèce offre des difficultés plus grandes que celle des pièces gravées sur cuivre, où s'accuse avec une netteté infiniment supérieure la personnalité d'un artiste.

Sans doute, on peut se livrer à leur recherche, mais les chances d'aboutir au résultat voulu sont faibles. Nous désignons, sans réserve, comme pouvant procéder de Van Hooren, une vue de Deventer, prise de l'Issel, gravure sur bois infiniment pittoresque, et dont les figurines, nombreuses et animées, rappellent certainement notre maître. L'attribution n'en doit pas moins rester indécise, comme d'ailleurs celle de diverses pièces sur cuivre datant du milieu du XVIe siècle et où ne figure aucun nom.

Parmi ces dernières pourtant il en est une, intéressante

et remarquable entre toutes, dont l'assignation à Van Hooren, outre qu'elle lui ferait grandement honneur, semble légitimée par tout un ensemble de caractères propres à évoquer son souvenir; nous voulons parler de la grande et rare estampe de la Cour de Bruxelles : Le Koert de Bruxselles, attribuée parfois à Hogenberg.

Cette belle pièce, mesurant 520 millimètres de large sur 400 millimètres de haut, représente la Cour, vue du côté du Parc, avec, à droite, une pièce d'eau, à gauche la rue Verte et le Borgendael, au fond la Cour des Bailles, l'église de Coudenberg, le palais de Nassau. A l'avant-plan nous assistons à un tournoi, ayant pour spectateurs de nombreux personnages à pied et à cheval.

Ce qui nous conduit à attribuer cette planche à Van Hooren est à la fois sa conception et son exécution. Quoi de plus naturel aussi que de voir l'artiste, au moment où il gravait l'Hôtel de ville, graver en outre le palais? Et ce qui vient à l'appui de l'hypothèse est que, précisément, l'estampe eut pour éditeur un Anversois, Barthélemy de Momper, né en 1535 (1), d'où la conclusion légitime que l'auteur aussi était d'Anvers.

Au point de vue de sa composition générale, le morceau offre des caractères de similitude nombreux avec les travaux de Van Hooren.

Comme dans la plupart de ses œuvres, il nous donne un plan perspectif, plutôt qu'une vue proprement dite de la Cour de Bruxelles. L'œil embrasse le périmètre entier de la résidence impériale, avec une indication de perspective absolument correcte des bâtiments, des jardins et des édifices qui en dépendent. Or, telle est la manière habituelle de procéder de Van Hooren.

Si, d'autre part, nous considérons la facture, nous trouvons une analogie parfaite de procédé.

---

(1) Les *Liggeren et autres archives de la Gilde de Saint-Luc*, par Philippe Rombouts et T. Van Lerius. Il fut le père du paysagiste Josse de Momper.

Les constructions et les personnages d'avant-plan sont à une échelle plus grande que celle adoptée pour les vues que nous connaissons; le rapprochement serait donc un peu forcé. Qu'on voie pourtant les arbres mêlés aux parties architecturales, et dès l'abord éclate une similitude de facture absolue avec les feuillés de l'avant-plan de la vue d'Anvers de 1562.

Prenons, d'autre part, les personnages que l'éloignement réduit à la taille de ceux aperçus dans de précédentes estampes, l'analogie apparaîtra non moins frappante.

Tout doit dès lors concourir à faire assigner à Van Hooren la vue de la Cour de Bruxelles.

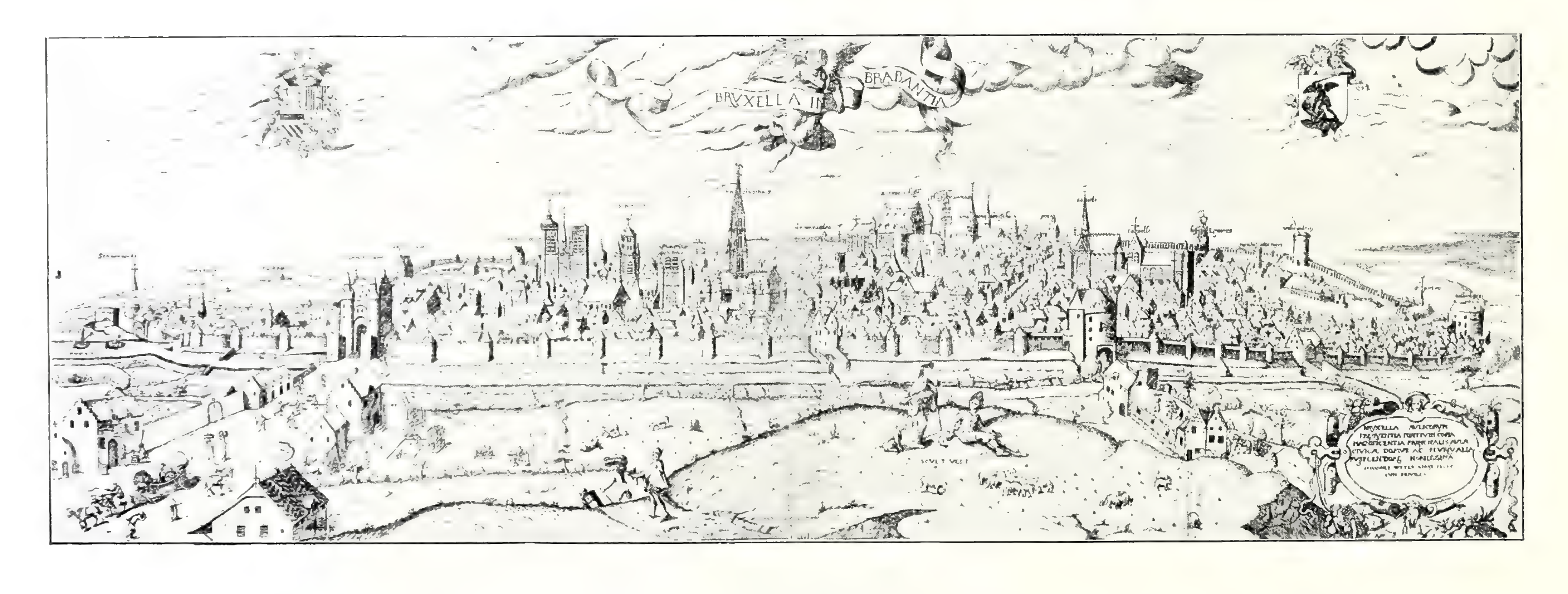
Pour apprécier cette pièce à sa juste valeur, il importe de l'avoir du premier état, soit sous l'adresse de Barthélemy de Momper, avant les inscriptions qui, par la suite, en viennent préciser les différentes parties, non sans en gâter quelque peu l'aspect.

Passant aux mains de Corneille de Jode et de Rombaut Van den Hoey (*Hoeius*), elle finit par perdre la plus grande partie de son charme, pour ne plus offrir qu'un intérêt purement historique.

Corneille de Jode y joindra des légendes explicatives : *Het Coninx Hoff; Thoff van Nassouven; Thoff van de H. van Arscot,* etc. Sous l'adresse de R. Van den Hoeye, elle aura perdu toute portée artistique.

Il servirait de peu d'avoir pu arracher à l'oubli le nom d'un maître tel que Van Hooren si d'autres, à leur tour, n'arrivaient à reconstituer une carrière illustrée par des travaux non moins intéressants par leur sujet que remarquables par leur facture.

Anvers surtout doit tenir à mieux connaître un représentant de son école dont, à ce qu'il semble, le meilleur du talent a été consacré à la glorification de sa splendeur.



MELCHISÉDECH VAN HOOREN. — LA PLUS ANCIENNE VUE GÉNÉRALE DE BRUXELLES

La plus ancienne vue générale de Bruxelles.

Mélanges Godefroid Kurth.

(Extrait du *Mouvement scientifique* « Notre Pays », Liége, 1908.)

UYTTERSPROT.

L'attention des érudits ne s'est peut-être pas portée à un degré suffisant sur un ordre de travaux dont les auteurs, rarement célèbres, ont néanmoins, dans l'obscurité qui les environne, des titres sérieux à leur considération. Il s'agit de ces vues où, par le burin des graveurs-topographes, a survécu, pour nous, la physionomie ancienne des centres urbains.

On peut douter que la photographie, aux vastes ambitions, si complaisamment servies par le public, arrive à satisfaire les générations à venir avec autant de bonheur que les créations d'autrefois, dans leur naïve traduction des choses vues. Il suffit, sans doute, de rappeler les noms de Georges Hoefnagel ou de Wenceslas Hollar, pour évoquer le souvenir, non seulement de pièces d'une exquise délicatesse, mais d'un exceptionnel intérêt documentaire. Certes, ce sont là des exceptions. Toutefois, il se rencontre parmi les productions similaires, des spéci-

mens de sérieux mérite dont on s'étonne de voir les auteurs tombés dans un oubli total.

Nous avons essayé, il y a quelque dix ans, de mettre en relief un peintre topographe anversois, Melchisédech Van Hooren, dont les œuvres, vraiment remarquables, avaient, semble-t-il, échappé complètement à l'attention des curieux (1).

Et le sort de cet artiste, digne, à tant de titres, d'être signalé aux curieux, a été partagé par quantité d'autres appartenant à la même classe de travailleurs. Aussi est-ce au hasard, le plus souvent, qu'on doit d'en pouvoir connaître quelques-unes dont les noms seraient cherchés en vain dans les répertoires.

Celui dont il sera question dans cette notice, n'est connu encore que par un seul ouvrage, production considérable et dont, pensons-nous, la Bibliothèque royale possède, depuis quelques années, l'unique exemplaire connu. Et chose curieuse, alors que le plus souvent l'œuvre met en relief le nom de son auteur, dans le cas présent, ce nom, depuis bien des années, avait fixé notre attention sans qu'il fût possible de le rattacher à aucun travail présumable de celui qui le portait.

Dès l'année 1856, Alph. Wauters faisait paraître dans le *Bulletin du Bibliophile*, un ensemble de titres d'ouvrages publiés dans l'ancien Brabant, au cours du XVIe siècle, et en faveur desquels des privilèges avaient été accordés. Quelques années après, en 1863, Alexandre Pinchart, à son tour, dans le précieux recueil de sources paru sous le titre d'*Archives des arts, des sciences et lettres*, relevait une série d'octrois, attribués par le Conseil de Brabant, à des éditeurs, pour la publication de cartes et de plans,

(1) Un artiste anversois ignoré : Melchisédech Van Hooren, 1552-1570. *Annales de l'Académie d'Archéologie*. Anvers, 1898. Voy. ci-dessus, pp. 312 et suiv.

les mêmes, pour la plupart, que ceux donnés par son collègue, en texte français.

Parmi les privilèges signalés par nos deux érudits confrères, il s'en rencontra un d'intérêt tout spécial pour nous et que de vaines recherches, dans les collections et les catalogues, pouvaient faire envisager comme étant resté en somme sans objet. Peut-être même était-on admis à supposer que, pour des raisons mystérieuses, le titulaire du privilège, l'ayant obtenu, aurait renoncé à s'en prévaloir, à moins que la mort ne l'en eût empêché.

Les termes de l'octroi sont du reste assez ambigus :

« Van een consent voir Jan Uyttersprot om te mogen drucken dye figure ende situatie der stadt Brussel, gedateert van den VI^{n} van Octobri XV^{c} xxiiij. »

Il s'agissait donc moins d'une œuvre faite que d'une œuvre à produire, à imprimer.

La cartographie bruxelloise du XVIe siècle, relativement pauvre, ne contient aucun plan majestueux comme, par exemple, celui d'Anvers, gravé sur bois par Virgile de Bologne, dont le Musée Plantin possède l'unique épreuve. L'auteur de ce grand ensemble obtint, en 1550, un octroi, dit Wauters, pour deux « formen van protacturen » de la métropole commerciale. L'un de ces ensembles reste donc à découvrir.

Bruxelles, bien que le siège du pouvoir central et réputée, dès le XVIe siècle, la ville la plus agréable des Pays-Bas, le cédait en importance à Anvers, où affluait le commerce du monde. Comparativement aussi, ses ressources artistiques étaient minimes. C'est de Melchisédech Van Hooren, par exemple, un forain, que procède, en 1565, la plus ancienne représentation connue de son hôtel de ville, document de très haute valeur archéologique.

Uyttersprot, le détenteur du droit d'imprimer « la figure et situation » de la capitale, était-t-il Bruxellois ? Rien

n'autorise à le dire; en dehors de la pièce faisant l'objet du privilège, son nom est ignoré.

L'unique chose qui nous soit acquise est qu'il était graveur, et graveur de mérite. Il nous était réservé de l'apprendre, et d'une manière peu banale.

Il y a quelque vingt ans, un marchand parisien cherchait à identifier le monogramme inscrit sur une pièce que ne possédait point la Bibliothèque nationale. Il nous faisait part de l'envoi, à cet effet, d'une vue de Bruxelles récemment découverte. La pièce arriva et, effectivement, un monogramme composé des lettres NDK, peut-être NVDK, y figurait sur un petit cartel ménagé au bas de la droite.

Pas plus que notre correspondant, il ne nous fut possible d'arriver à une détermination.

Mais si tel était le cas, on jugera de notre surprise en constatant la présence, dans un élégant cartouche surmontant le cartel prédit, de cette inscription :

BRVXELLA ALICORVM.
FREQVENTIA, FONTIVIM. COPIA (*sic*)
MAGNIFICENTIA. PRINCIPALIS. AVLÆ
CIVICÆ DOMVS AC PLVRIV ALIA- (*sic*)
RV. SPLENDORE NOBILISSIMA.
IOHANNES WTTR SPROT FECIT.
CVM PRIVILEG.

Donc, après avoir, durant des années, poursuivi en vain cette pièce de si grand intérêt pour la Belgique, elle venait, par un fortuné hasard, nous tomber dans les mains! Inutile d'ajouter que ce fut pour n'en plus sortir. Ceci se passait en 1888.

Suivi du mot *fecit,* le nom d'Uyttersprot se révélait pour celui du graveur; les mots *cum privilegio* le désignaient en plus comme celui de l'éditeur. Que signifiait alors le monogramme NVDK, presque identique à celui

de l'imprimeur gantois Van de Keere, sauf que dans ce dernier la lettre H remplace la majuscule N? Il nous a été jusqu'ici impossible de le découvrir.

Comme le disait l'octroi, le graveur a effectivement tracé la « figure et situation » de la ville de Bruxelles, en d'autres termes, créé un panorama.

La vue est prise de l'ouest, c'est-à-dire des hauteurs de Scheut. C'est le point culminant d'où Villeroy lança sur la cité ses bombes incendiaires. Imprimée sur deux feuilles, l'estampe mesure en longueur 875 millimètres et 300 en hauteur. Planant dans le ciel, un ange tient de la main droite une branche de laurier, de la main gauche une banderole avec l'inscription : BRVXELLA IN BRABANTIA. Latéralement deux génies supportent : à gauche, les armes d'Espagne, et à droite, celles de Bruxelles.

Du monticule où des bergers, comme aujourd'hui encore, paissent leurs troupeaux, l'œil embrasse le périmètre entier de la ville. Un gentilhomme descend le chemin, un faucon sur le poing; un maraîcher et un porte-balle le précèdent.

La ville s'étage dans son enceinte de tours et de créneaux, étendue au XIVe siècle. Le graveur désigne par leurs noms les portes et les principaux édifices. On y distingue parfaitement le détail. Le palais, les hôtels de Nassau, d'Egmont, de Mansfeld sont rendus avec assez de correction, encore que l'artiste procède avec une certaine lourdeur. L'ensemble, du reste, n'est pas exempt de confusion, les distances n'étant pas dégradées.

De petits groupes de personnages animent les avant-plans. Hors de la porte de Flandre, nous voyons des tireurs à l'arc; leur local est à proximité, sans doute, à en juger par les armoiries de saint Sébastien, surmontant la porte de l'enclos. Non loin de là sont les joueurs de boules. Sur la chaussée des piétons, un chariot. A ne point omettre, au milieu du va-et-vient, quatre hommes se mesurant à

l'épée et à la dague, soutenus par des tenants appuyés sur des espontons, la cape enroulée au bras, prêts à intervenir.

Mais voici un détail à peine moins intéressant que la découverte de la pièce même. Par le nord, entre en ville le canal, de Nieuvaert, effectivement terminé en 1560. Formant l'angle de la percée et de l'enceinte, une porte, peu monumentale, d'ailleurs, et close. C'est la Vaertpoort, porte du canal ou du rivage, comme on la dénommera par la suite. A la bien regarder, on découvre à son imposte les quatre chiffres : 1574, précisément la date du privilège accordé à Uyttersprot! Il s'agit donc bien de l'œuvre pour laquelle a été obtenu l'octroi.

Uyttersprot le cède à Van Hooren, bien que s'attachant, comme lui, au côté pittoresque des choses. Son œuvre est pourtant assez précise pour constituer un document précieux, surtout en ce qui concerne la représentation de l'enceinte. Les portes y sont à une échelle suffisante pour être facilement déterminées. La physionomie du donjon de la Porte de Hal, d'Obbruessel, à la façade intérieure percée de fenêtres ([1]), est particulièrement curieuse.

Le monogrammiste NDK, si l'on veut NVDK, est-il l'auteur, le dessinateur même du plan dont Uyttersprot n'aurait été ensuite que le graveur? Nous inclinons à le croire, la présence de sa marque ne pouvant trouver que cette seule explication.

Quant au mystère dont il voulut s'environner, ne perdons pas l'espoir d'être quelque jour à même de le percer. On se persuade difficilement que, comme l'œuvre elle-même, ses auteurs n'auraient eu pour les sauver de l'oubli que cet unique ouvrage.

([1]) Voir la reproduction dans la brochure de M. Jean van Maldeghem, archiviste de la ville de Bruxelles, 1903.

Note sur le commerce anversois au XVIe siècle, d'après une estampe du temps.

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.*)

JOST AMMAN

Parler d'Anvers au XVIe siècle sans évoquer en même temps l'étincelante image tracée par Guichardin, serait chose impossible. En des jours moins fortunés, le spectacle d'une décadence, que l'intelligent historien eut lui-même le malheur de voir commencer, a pu faire croire à certains de ses lecteurs que, nouveau Marco Polo, il vantait des merveilles imaginaires. Pour nous, en revanche, le présent a si complètement excédé la limite des espérances les plus osées, que ces merveilles d'il y a deux siècles sont un état de choses très ordinaire dans la balance des comparaisons avec la statistique moderne.

Et cependant, on a beau s'en défendre, soit que nous subissions ici l'attrait des choses lointaines, soit qu'en réalité une bonne partie de ce qui faisait l'admiration de Guichardin nous charme encore, l'imagination se plaît à orner d'un voile de poésie les hommes et les choses des temps passés, à nous les faire croire sinon plus intéressants, assurément plus pittoresques que nos contemporains.

— On oublie volontiers ce que le progrès des siècles a donné de bon et d'utile à notre époque, pour songer avec une curiosité où se mêle un peu de tristesse, à l'agrément du séjour dans une ville médiocrement pavée, pas éclairée du tout et où l'on n'était nullement certain la veille de n'être pas pillé le lendemain.

Mais au XVI[e] siècle, pas un étranger ne débarquait à Anvers sans être frappé d'enthousiasme, et l'émerveillement d'Albert Dürer, voyageant en artiste, fut aussi grand que celui de Guichardin. — Le gentilhomme de Florence et le peintre de Nuremberg tiennent un langage presque identique; « Cité vrayment des principales en quelque chose que ce soit, écrit Guichardin, mais en traffic que marchant très principale entre toutes les autres villes du monde. »

L'œuvre qui fait objet de cette notice, est une constatation nouvelle de la prééminence universellement admise de notre cité, et sous le crayon d'un éminent artiste, la proclamation se fait d'une manière particulièrement saisissante.

Le grand travail dont il s'agit eut plusieurs éditions, dont la première porte la date de 1585; mais sa composition remontait alors à plus de vingt ans. Envisagée sous le rapport iconographique, elle mérite d'être citée après la grande vue de 1515 (1), et celle de F. Huis de 1556 (2), bien qu'au point de vue spécialement anversois elle le cède à ces œuvres et, surtout, au plan de Virgile Bolonais qui orne le Musée Plantin (3).

---

(1) *Antverpia mercatorum Emporium. — Actum 1515.* Aux archives d'Anvers; nº 7 de la *Description* du cap. Dejardin.

(2) *Antverpia urbs Belgica ad Scaldim sita Europæ decus.* A la Bibliothèque royale. Dejardin, nº 16.

(3) Dejardin, nº 20.

Il s'agit en réalité d'une allégorie, mais j'ai cru pourtant pouvoir la signaler à M. le capitaine Dejardin, à l'époque où il s'occupait de sa cartographie d'Anvers.

On ne se montre pas aventureux en donnant à la conception de l'œuvre une date très antérieure à son exécution. En effet, Jean Neudörffer, de Nuremberg, le véritable inspirateur et le guide de l'artiste, mourut en 1563, et ce fut son élève, Gaspard Brünner, d'Augsbourg, qui, pour la première fois, fit paraître la vaste planche, due au crayon de Jost Amman, un des plus fameux maîtres de l'époque. Comme il y eut plusieurs éditions, nous n'avons pas à douter du succès de l'entreprise placée, du reste, par sa dédicace, sous le patronage de la municipalité d'Augsbourg.

Malheureusement, comme il arrive toujours pour les œuvres d'un très grand format, et composées de plusieurs feuilles, ce travail fort répandu doit être devenu rapidement très rare. Il ne pouvait offrir d'intérêt qu'à la condition d'être réuni en un même tableau, et, dans ce cas, sa destruction était presque inévitable. Une planche de près d'un mètre de haut, déjà difficile à conserver, l'était particulièrement à une époque où l'on ne se procurait pas, comme de nos jours, une vitre pour la couvrir. Toutes les estampes d'un format exceptionnel sont au nombre des raretés.

De toute manière, au reste, notre gravure a été très mal favorisée par les circonstances. Qu'on en juge.

Bartsch, qui a donné une place à Jost Amman parmi les peintres-graveurs, bien qu'on ne connaisse aucun tableau du maître, le traite toutefois avec une négligence qu'on a peine à s'expliquer de la part d'un auteur ordinairement très consciencieux.

Le savant conservateur du Cabinet impérial de Vienne n'avait connu de notre estampe qu'un fragment, la partie inférieure qui, du reste, peut s'isoler assez bien de la

partie complémentaire, mais qui, considérée en elle-même, n'a plus aucun trait à la ville d'Anvers. Bartsch se contenta d'une description de ces feuilles inférieures. En 1850, Heller fit paraître son *Manuel,* et cita la planche sans la décrire, ne s'apercevant pas de l'omission commise par son prédécesseur. Huit ans après, MM. von Eye et Falke, publiant une galerie des chefs-d'œuvre de la gravure sur bois en Allemagne *(Gallerie der Meisterwerke altdeutscher Holzschneidekunst),* jugèrent la planche assez rare et assez belle pour être reproduite, mais ils n'en possédaient que les feuilles supérieures, pour le coup, et ces feuilles, séparées de la base, n'ont alors qu'une portée secondaire. Par la plus étrange des coïncidences, les feuilles connues de Bartsch avaient échappé aux deux savants conservateurs de Nuremberg, et dans une occasion qui s'est présentée l'année dernière de feuilleter les œuvres rassemblées au Musée germanique, je n'ai pas rencontré l'estampe en question. Ces diverses circonstances nous prouvent sa rareté.

Ce fut l'inspecteur Becker, de Wurzbourg, qui donna, pour la première fois, l'indication précise de l'Allégorie du commerce dans son état intégral, lors de la publication du catalogue de l'œuvre de Jost Amman en 1854.

Avant de passer, enfin, à l'examen détaillé de l'œuvre, il est indispensable de dire un mot de ses auteurs.

Jean Neudörffer, cité comme mathématicien distingué, est surtout renseigné comme comptable et paraît avoir été le véritable inventeur de la tenue des livres en partie double. Ce fut lui, dit-on, qui initia plusieurs des Fugger à la comptabilité. Né à Nuremberg en 1497, il y mourut en 1563. A la Pinacothèque de Munich, on voit un magnifique portrait du personnage, œuvre due au pinceau d'un maître qui nous intéresse fort, Nicolas Lucidel, ou de Neuchatel ou Van Nieuwcasteel, élève de notre Pierre Coeck.

Pour ce qui concerne Jost Amman, comme l'a très

justement fait remarquer un de ses biographes, Andresen, la valeur intrinsèque de ses travaux lui vaudrait un rang beaucoup plus exalté, s'il n'avait été appelé en premier lieu à consacrer son génie à l'illustration des livres.

Mais, dans cet ordre de travaux, à quelque point de vue qu'on l'envisage, il peut être justement qualifié de maître. Il réunit tout : l'imagination, le savoir et un sentiment du pittoresque qui lui a permis d'aborder tous les sujets et d'exceller dans tous.

Habile graveur à l'eau-forte, il nous a laissé dans ce genre des œuvres exquises. On le range aussi parmi les graveurs sur bois. On peut bien admettre qu'il ait taillé quelques planches, mais il n'a pu certainement graver lui-même les milliers de dessins qui composent son œuvre, et tout porte à croire qu'il était environné d'une légion d'auxiliaires. Sandrart rapporte qu'un élève affirmait que, pendant quatre années qu'il passa chez le maître, celui-ci dessina un nombre de planches qui n'aurait pu tenir dans un chariot à foin ! Pourtant, les œuvres de Jost Amman défient la critique la plus rigoureuse, et pas un maître de l'Allemagne, comme le dit très justement Andresen, n'a égalé Jost Amman dans l'ordre de travaux qu'il aborda. On ignore qui dirigea ses études. Né à Zurich en 1539, il se fixa de bonne heure à Nuremberg et y mourut en 1591.

La belle composition qui va nous occuper porte un titre allemand qui peut se résumer comme suit :

« Représentation du commerce et de l'industrie, avec l'indication et les armoiries des principales villes où se tiennent les marchés et les foires, tels qu'ils se présentent dans le cours de l'année en Europe, et qui sont visités par les négociants de toutes les nations, y compris l'ancien et noble art de la tenue des livres qui régit le commerce, avec d'autres indications utiles aux marchands. »

Ce titre qui ne comprend ni le nom de l'éditeur ni la date, est celui de l'exemplaire du Cabinet de Bruxelles. Becker croit devoir classer cette édition en troisième

ligne seulement, tout en déclarant que la netteté du tirage de l'exemplaire qu'il avait vu, pouvait faire croire à un état antérieur. Ceci importe peu du reste.

Comme le titre l'indique, les choses rassemblées dans l'œuvre de Jost Amman, désigné par ses initiales dans le corps de l'œuvre, sont des plus variées. Il n'est vraiment pas un endroit de la vaste planche où l'œil ne découvre quelque épisode digne d'intérêt.

Bien qu'il s'agisse d'une allégorie, le maître affectionne les épisodes de la vie réelle, et tout ce qu'il met en scène est expressif et animé.

Au centre de la planche s'élève une haute colonne d'ordre composite, naissant de la vasque d'une magnifique fontaine. Cette fontaine est la source emblématique des richesses, et tout le reste de l'œuvre vient se grouper autour d'elle. Sur la colonne centrale, base inébranlable de toute affaire bien conduite, repose le livre-journal, servant lui-même de socle à une figure allégorique de l'Occasion, tenant d'une main des ailes, de l'autre supportant une tortue, car l'Occasion, pour être fugitive, n'en exige pas moins la réflexion. Pour peu qu'on y regarde, on remarquera que selon l'interprétation antique, le front seul de l'inconstante déesse est garni de cheveux, le reste du crâne est chauve. Phidias avait représenté ainsi l'Occasion, rendant à la lettre cette expression vulgaire, qu'il la faut saisir aux cheveux. Une fois passée, l'Occasion ne se rattrape plus.

Plus haut encore, et par conséquent au sommet de l'œuvre, plane Mercure, dieu du Commerce, environné des signes du zodiaque. Il soutient une gigantesque balance. Dans la pensée de l'auteur, pensée très élevée, ce n'est pas seulement la balance entendue dans le sens commercial du mot, la balance du doit et de l'avoir, mais aussi celle d'une justice intègre. Chacun des plateaux, parfaitement équilibrés, porte un régistre et se rattache au fléau par les liens du débit et du crédit.

De chaque côté de Mercure, et occupant de part et d'autre six lignes, avec l'indication d'un nombre égal de mois, se présentent les écussons de toutes les villes commerçantes de l'Europe; enfin, et pour horizon à tout cela, le panorama de la ville d'Anvers, vue de l'Escaut sillonné de navires.

Revenant alors au bas de l'estampe, nous nous y trouvons au centre d'une cour au fond de laquelle s'élèvent deux portiques dans le goût du XVI[e] siècle, et formant quatre chambres ou loges.

Au centre de l'espace libre, cinq tables de travail. Ici nous voyons s'accomplir les diverses opérations commerciales. La Fortune y préside, mais elle-même nous avertit qu'elle est fugace comme la fumée qui s'élève de l'urne qu'elle porte. Au reste, la Bonne Foi et la Liberté apparaissent ici comme des gardiennes vigilantes du Négoce, dont l'Intégrité, la Connaissance des langues, cette connaissance développée que Guichardin signale comme si remarquable à Anvers, et la Discrétion, doivent être les auxiliaires obligées. Ce sont autant de personnages groupés autour de la figure emblématique de la Richesse.

Un mouvement sans pareil se montre dans toute cette partie inférieure de l'œuvre; c'est vraiment la représentation d'une de ces puissantes maisons commerciales du XVI[e] siècle, dont celle des Fugger est restée le type le plus célèbre. Tout ce que Guichardin rapporte, se présente à notre souvenir avec les sonnets tracés par ses compatriotes Scaliger et Pescioni à la gloire de notre cité :

... « *Godi Anversa, et humil gratie a Dio rendi :*

Rends grâce a Dieu très-humble, et louange condige
D'un tant préclare don, et ample ô belle Anvers
Que de tous les païs qui sont en l'Univers
Richesses tu reçois, et en es souveraine...

Le chef de la maison, ayant à ses côtés son secrétaire, reçoit la correspondance que lui délivre un messager pédestre armé de sa pertuisane, tandis que derrière lui la correspondance au départ est remise à d'autres courriers qui viennent, suivis d'un voiturier, prendre les ordres dans les bureaux. A l'avant-plan, le caissier fait le triage des diverses monnaies, et aux pupitres mentionnés plus haut, les commis tiennent le grand-livre et le journal. Tout autour c'est un va-et-vient de marchandises que l'on emballe, que l'on déballe, que l'on pèse et vérifie. Plus loin se fait l'emmagasinage. Puis nous assistons, dans une des salles, à une grave conférence de négociants, ailleurs à la confection de l'inventaire et même à l'évaluation des objets précieux; orfèvreries et bijoux possédés par le négociant. Chacune de ces opérations est accompagnée d'un avis tracé en allemand sur un cartel *ad hoc*. Rien de plus digne d'attirer l'attention de l'artiste, que ces intérieurs du XVI[e] siècle à la fois sévères et élégants.

La fontaine centrale, source des richesses, a sa vasque divisée en godrons portant l'indication des branches principales du commerce anversois : les métaux, les épices, les céréales, les laines, les cuirs, etc.

Suivons maintenant de l'œil les divers produits. Nous les voyons charger, puis prendre le chemin du port, ou débarquer et prendre le chemin de la ville. Tandis que, d'un côté, sous la double sauvegarde des traités et d'une escorte, les convois arrivent sans encombre à leur destination, de l'autre, les dangers assaillent les voituriers et, jusque dans la rade, nous assistons à des engagements terribles.

L'auteur ne pouvait négliger non plus de nous montrer les fléaux du moyen âge : la peste, la guerre, la famine, venant désoler la contrée et les malheurs qu'ils traînent à leur suite. Ces petits épisodes sont rendus d'une manière saisissante, comme savaient le faire les maîtres de ces temps.

Le vaste ensemble que je viens de décrire sommairement, est parsemé d'inscriptions et de préceptes, insérés dans des cartouches d'un excellent goût.

L'auteur assurait que la tenue des livres remontait presque au déluge, qu'elle avait été transmise aux Grecs par les Phéniciens, aux Romains par les Grecs, enfin à l'Allemagne par l'Italie. — Tout l'enseignement se résume par le vieil aphorisme que la bonne foi est l'âme du commerce, et par l'instant conseil d'accepter peu de monnaie étrangère et de faire le moins de crédit possible.

Le grand intérêt de ce tableau rend assez surprenant qu'aucune notice spéciale ne lui ait été consacrée jusqu'à ce jour.

Becker assurait que, jusqu'en 1622, il avait paru encore une édition de l'œuvre de Jost Amman, seulement Andresen, qui a complété la nomenclature des travaux du graveur, émet à ce sujet des doutes parfaitement légitimes. En 1622, la planche avait perdu la majeure partie de son actualité. Il eût fallu changer beaucoup de choses pour lui donner encore de l'utilité. Et puis, Anvers n'était plus, hélas! la reine du commerce européen; l'herbe croissait dans ses rues. N'est-ce pas le cas de rappeler, une fois de plus, cette lettre si connue de l'envoyé d'Angleterre près des Provinces Unies et qui forme, à un demi-siècle d'intervalle, un si frappant contraste avec les dires de Guichardin? C'était en 1616, au mois de septembre : « Anvers, je l'avoue, écrit Dudley Carleton, surpasse toutes les villes qu'il m'ait été donné de voir, par la splendeur de ses édifices, la largeur de ses rues, la force et la beauté de ses fortifications. Nous n'y avons couché qu'une nuit, consacrant la matinée et l'après-midi à visiter la ville dans les carrosses de nos amis pour ne pas fatiguer nos attelages. Nous avons tout vu. Deux mots suffiront à vous peindre l'état de cette ville, et vous pouvez les prendre à la lettre : *Magna civitas, magna Solitudo;* car de tout le temps que nous y avons passé, il m'a été impos-

sible, dans toute la longueur d'une rue, de compter à la fois quarante personnes. Je n'ai vu ni un carrosse ni un homme à cheval, et aucun de nous, bien que ce fût un jour ouvrable, ne vit acheter ni vendre dans les boutiques ou ailleurs pour la valeur d'un penny. Deux colporteurs et un vendeur de complaintes ne feront qu'une charge de tout ce qui se trouvait rassemblé à la Bourse, en haut et en bas. La maison des Anglais ([1]) est remplie d'écoliers sous la discipline des Jésuites, et la Maison des Osterlins est vide. En maint endroit l'herbe croît dans les rues. Pourtant, chose rare dans une pareille solitude, les monuments sont entretenus en parfait état. »

Or, cette situation était parfaitement connue au dehors. Au début du XVII[e] siècle, on n'avait pas pour habitude de faire des réimpressions par pur dilettantisme, et ce n'était certes pas à l'usage de notre pays — où pareille œuvre eût occasionné les plus cruels serrements de cœur, — que l'on eût songé à la rééditer.

Il paraît donc très improbable que notre planche aura passé encore sous la presse après le XVI[e] siècle, et c'est une raison encore pour expliquer sa rareté.

En des temps plus rapprochés de nous, quelques exemplaires, destinés cette fois aux curieux, ont été tirés, mais les planches n'ont pu voir le jour que dépouillées de leurs inscriptions qui étaient en typographie, et par conséquent détruites, et dont l'absence leur enlève toute portée.

La partie reproduite par MM. von Eye et Falke est également muette.

Les bois originaux sont encore conservés dans la Bibliothèque du prince de Wallerstein, à Maihingen. Je n'en ai jamais vu de tirage contemporain. Il me semble que la ville d'Anvers aurait grand intérêt à pouvoir en obtenir un exemplaire pour ses collections.

([1]) Alors établie à l'Hôtel Van Liere.

Les images populaires flamandes au XVIe siècle.

Conférence donnée à l'Union des Artistes de Liége, le 24 décembre 1869.

A côté des études nombreuses auxquelles notre histoire artistique a servi de sujet, on s'étonne du peu d'attention que reçoit, de la part des écrivains, cette face pourtant si saillante de l'art flamand : l'imagerie populaire.

Une seule raison peut expliquer cette indifférence. Dans notre école, l'attention se porte d'emblée sur quelques noms illustres qui se rattachent à des œuvres assez marquantes pour venir, comme à point nommé, nous instruire des transformations de l'idée pittoresque. En général, cela nous suffit. La succession est ininterrompue, « le livre a tous ses feuillets », comme dit un écrivain, mais pour tant de pages que l'on sait par cœur, combien d'à peine entrevues !

Notre sujet nous met en présence d'une de ces pages. Nous n'aurons pas à regretter le coup d'œil forcément rapide qu'il nous est permis d'y jeter.

Pour parler de l'image, il n'est pas nécessaire de remonter à l'origine de la gravure elle-même. On sait comment cet art, que ses qualités appelaient si naturellement à devenir le véhicule le plus puissant et le plus intelligible de l'idée, vient former le trait d'union entre la naïve tradition du moyen âge et l'esprit indépendant de

la Renaissance si providentiellement soutenu par l'invention de l'imprimerie.

Timide à ses débuts, étroitement liée aux formes consacrées comme l'imprimerie elle-même, l'image ne tarde pas à devenir une puissance. Comme la chanson, elle s'adressera au peuple, elle rendra plus vifs les traits de la satire, et à ses heures sera un instrument redoutable aux mains des partis. Par ce qu'elle est, même de nos jours, il est aisé de se figurer son influence au temps où la foule n'obtenait que d'elle seule les enseignements et les informations, comme jusque-là, elle avait été instruite par les peintures et les sculptures des monuments.

Le caractère propre aux diverses écoles artistiques est, au XVI[e] siècle, très nettement accentué. L'Italie marche presque triomphalement dans la voie que Giotto lui avait ouverte, avec l'antiquité pour guide constant et sûr; l'Allemagne a son école aussi, issue peut-être des enseignements de la Flandre, mais complètement transformée par cet esprit germanique dont Albert Dürer est devenu l'éloquente personnification. On ne la confond plus avec aucune autre. La France, moins avancée, promet déjà ce qu'elle réalisera plus tard si brillamment; l'Espagne, l'Angleterre empruntent à l'étranger.

Dans les Pays-Bas aussi, l'art nous offre un spectacle particulier.

Le voyage de l'Italie, devenu en quelque sorte une obligation pour les artistes, nous renvoie des praticiens habiles, mais très oublieux de la glorieuse tradition de l'école de Bruges. Pour l'historien, le XVI[e] siècle est écrasé à la fois par le passé et par l'avenir de l'école flamande. La pureté de style, la gracieuse et touchante naïveté des van Eyck et des Memling, ont disparu, en majeure partie, pour faire place à une superficielle science académique, contrefaçon fort lourde de l'art ultramontain. Si l'influence de l'Italie est partout sensible dans la forme

de cet art, l'influence des idées espagnoles se manifeste d'une manière non moins frappante dans son inspiration.

Les sombres jours de lutte religieuse sont passés; le monstre de l'hérésie expire dans la cendre des bûchers; l'Église triomphe. Née d'hier, la Compagnie de Jésus élève partout ses temples et les orne avec une pompe inconnue jusque-là; elle dirige l'enseignement et stimule le zèle des fidèles. Les ordres monastiques ont largement reconquis le terrain qu'ils avaient un moment perdu. Du haut de la chaire tombe la parole foudroyante des Capucins et des Récollets. La foule se presse à leurs sermons où la Cour elle-même donne l'exemple de l'assiduité. Bientôt on verra l'Infante Isabelle revêtir, pour ne plus la quitter, la robe des Clarisses, ceindre la discipline et se rendre dans ce costume, avec toute sa Cour, à l'église des Bogards, pour s'y prosterner devant le corps du bienheureux Idesbalde trouvé frais et entier quatre cent cinquante-sept ans après sa mort (1).

C'est le temps où des livres de dévotion portent pour titre : *Le Petit Razoir des ornements mondains; La Tabatière spirituelle pour faire éternuer les âmes dévotes vers le Sauveur; Les Lunettes spirituelles* ou mieux encore *La Seringue spirituelle pour les âmes qui sont constipées en dévotion* (2). Selon Peignot, qui a vu le livre, l'auteur apostrophe ainsi les femmes qui se fardent : « Vilaines carcasses, cloaques d'infection, bourbiers d'immondice, n'avez-vous pas de honte de vous tourner et retourner dans la chaudière de l'amour illicite et d'y rougir comme des écrevisses lorsqu'elles cuisent pour vous faire des adorateurs! » On publiait encore, *Les Agrafes et œillets pour les culottes des croyants; Le Fusil de la pénitence avec l'allumette de l'amour de Dieu.*

---

(1) Il existe une image de Bernard Picart, rappelant cet événement.

(2) Voy. Lalanne, *Curiosités bibliographiques.*

Les artistes prêtaient à ces idées un concours d'autant plus recherché, qu'il leur appartenait de les rendre plus frappantes en leur donnant une forme. Ainsi pour ne nous arrêter qu'un instant à cette censure si fréquente des modes, il existe une pièce où les démons déguisés en marchandes et dissimulant tant bien que mal leurs cornes sous de vastes coiffes, tiennent boutique de masques et de cet objet de la toilette féminine connu alors sous le nom de *cache-enfant,* que la crinoline a remplacé depuis avec un avantage marqué. Un dialogue s'engage entre vendeurs et acheteuses, colloque diabolique, dont les termes ne sauraient être rapportés. Je reprends toutefois le quatrain qui sert de titre à l'estampe et qui s'harmonise à merveille avec les ouvrages que je viens de rappeler :

Voicy la boutique des enragez amours,
De vanitez et d'autres tels tours,
D'ont plusieurs qui parent la chair puante,
S'en vont avec les diables en la gehenne ardente.

Mais où l'esprit du temps se peint à merveille, c'est dans la représentation allégorique des vertus, des vices, du bien et du mal, dont la portée philosophique, on le comprend, se restreint considérablement, si elle ne s'efface, en se matérialisant. Quel que soit son sujet, l'artiste est obligé de se conformer à une sorte de programme arrêté d'avance.

La Foi, par exemple, c'est la stricte observance des commandements de l'Église; la Charité, c'est l'accomplissement, à la lettre, des œuvres de miséricorde, et c'est sous l'invocation de l'éternelle Justice que seront placés les plus affreux supplices de l'Inquisition : la roue, l'estrapade, le bûcher, la question de l'eau et du feu (1) !

L'idée de Dieu est sans doute rappelée par les auteurs de ces images; mais, il faut bien le dire, ils ont pour le

(1) Voir, par exemple, la Justice, par P. Breughel.

diable une prédilection très marquée. Leur tempérament se prêtait mieux, semble-t-il, à la représentation des tourments de l'enfer qu'à la peinture des béatitudes célestes. Il abonde en *Miroirs* de la bonne et de la mauvaise mort, tableaux effroyables que pourtant on répandait à profusion dans les refuges et les infirmeries pour l'usage spécial des malades et des convalescents. Des légions entières de diables hideux, armés de fourches et de grappins, sont là qui guettent incessamment l'âme du mourant. Leur présence est toujours justifiée, soit que le malade expire chrétiennement, soit qu'il meure dans l'impénitence finale. Dans le premier cas, un ange emporte l'âme et chasse l'esprit malin; dans le second, le diable triomphe, et le gouffre béant de l'enfer reçoit sa proie.

Sous cent formes diverses, le souvenir de la mort poursuit le croyant. Il se mêle à tout. L'enfant ne l'évite pas dans ses jeux, la jeune fille le rencontre au bras de son fiancé, le voyageur l'emporte en croupe, il prend place au foyer du vieillard.

Dans les images flamandes de la dernière période du XVI[e] siècle, vous ne verrez plus apparaître que de loin en loin l'aimable et touchante histoire des saints que Jacques de Voragine raconte avec tant de grâce dans sa *Légende dorée*. La grande préoccupation du moment est de rompre avec le passé, d'effacer jusqu'aux moindres traces du mouvement révolutionnaire de la veille, d'en empêcher à jamais le retour.

Il est curieux de noter la transformation que la poursuite de cette idée opère, et que l'image doit servir avec tant de fidélité. On s'affirmait chrétien, on se proclame catholique; on voulait le triomphe de la Foi, on travaille au triomphe de l'Église, et au respect que l'on porte à son chef temporel vient se mêler un sentiment très voisin de l'adoration.

On n'a pas déposé les armes sans se tenir prêt pour le moment toujours prévu où il faudra les reprendre.

Pour donner à chacun la part qui lui revient dans les œuvres que nous avons à apprécier, il est juste de reconnaître que, le plus souvent, l'artiste agit sous une direction étrangère. Et c'était une tâche peu commode déjà pour un dessinateur que la recherche des moyens les plus propres à rendre dans leur véritable esprit ces conceptions, qui, d'un bout à l'autre, sont la négation la plus flagrante du genre d'impressions, simples et profondes, qui, de tout temps, ont enfanté les œuvres d'art dignes de ce nom. On aurait peut-être mauvaise grâce à contester aux inspirateurs de ces singuliers travaux une bonne dose d'ingéniosité, mais on est en droit de se demander si le résultat obtenu répondait à leurs efforts. J'ai à cet égard des doutes sérieux. Le but était presque toujours dépassé, et j'oserais affirmer que les peintures maladroites, souvent barbares, mais convaincues du XIVe siècle, où le peintre et le spectateur étaient unis dans une si étroite communion d'idées, laissaient une impression plus réelle et plus durable que les subtibilités mystiques dont on s'efforçait à faire, deux siècles plus tard, l'unique nourriture intellectuelle et morale du peuple. Il faut d'ailleurs une forte dose de pénétration pour saisir le sens de la plupart des emblèmes qui constituent le fonds de l'imagerie populaire au XVIe et pendant une partie du XVIIe siècle.

Voici, par exemple, parmi beaucoup de travaux du genre, un petit recueil de cent planches, dont l'artiste n'est pas même désigné et dont l'auteur responsable est le R. P. Jean David, S. J. On peut traduire ainsi le titre flamand : *Divination Chrétienne, résumé des principaux points de la foi et de la vie du Chrétien, accompagné d'un cadran de la Vertu; sentinelle vigilante contre les faux devins, sorciers, etc.* [1]. Il s'agit ici d'un divertissement à

---

[1] *Christelijken waarzegger, de principale stuken van 't Christen Geloof en leven in 't kort begrijpende, met een rolle der Deugdzaamheid daar op dienende ende een*

l'usage de la jeunesse. Le susdit Cadran de la Vertu est inscrit dans un rectangle dont les coins sont ornés des emblèmes des quatre Évangélistes. Au centre, le monogramme de la Vierge. Quatre ouvertures correspondent à des chiffres inscrits sur un disque mobile. D'après les instructions de l'auteur, voici comme on procède : On fait choix d'un Évangéliste, on fait mouvoir le disque mobile, un chiffre se présente, il renvoie à une des images qu'on recherche, on l'étudie, on lit le texte et l'on médite sur la morale qui en découle. *(Aenmerckt de figure; en datter uyt ryst.)*

Au bas de chaque page se trouvent trois inscriptions, une en latin, une en flamand, la troisième en français. Je prends parmi les textes français, de beaucoup les meilleurs, quelques demandes et réponses assez éloquentes pour donner une idée du livre.

Quant aux images, elles sont absolument incompréhensibles, et ne se rapportent le plus souvent en rien aux inscriptions.

Voici par exemple, page 92 :

Quels trois mots terribles, seront plus horribles, aux pauvres [damnés?
Rend conte à la maille, Va au feu canaille, Puis ce grand [Iamais.

Et page 30 :

Que fait ie vous prie, Le péché qui crie? A-il sentiment?
Il cri par nature. Lorsque son ordure, Pue enormément.

Et plus loin :

Quel poinct nous auance, Plus à l'éminence, De perfection?
Confesser au prestre, De Dieu le repaistre, Hanter le sermon.

---

schildwacht tegen de valsche waarzeggers, Tooveraars, enz. Door den E. Heer P. JOANNES DAVID, Priester der Societijt JESUS, 't Antwerpen in de Plantijnsche Drukkerij : bij JAN MOERENTORFF, M.D.C.II.

Au bas d'un prêche de huguenots (page 13) où un grand diable parle à l'oreille du prédicateur comme le Saint-Esprit parlait à l'oreille de saint Thomas d'Aquin, on lit cette subtilité :

La vérité sainte, Est-elle une feinte, Quand elle est en eux?
Ouy; c'est de leur Maistre, Ce veil serpent traistre, Un tour
[malheureux.

Enfin, je ne saurais omettre ces vers assez imprévus dans un tel livre :

Du gentil corsage, Et du doux visage, Qu'en doibt on Scavoir?
Que c'est une rose, Un matin d'esclose, Qui flestrit au soir.

La chute en est jolie et l'on trouverait peu de madrigaux plus gracieux.

Au reste, il ne serait pas téméraire de considérer les travaux qui nous occupent, comme ayant contribué à la naissance et au développement de ces œuvres vaines dont la haute société fit ses délices pendant la plus grande partie du XVII[e] siècle. Il n'y a pas si loin de la *Nef de l'Église militante* (1), voguant sur la *Mer d'adversité,* ballottée par les vents du *Monde,* de la *Chair du Diable* et de l'*Hérésie* ayant le pape pour veiller au *Gouvernail de la Constance,* le cardinal à l'*Ancre du Salut,* le *Zèle catholique,* costumé en jésuite, aux cordages, le prêtre commandant à la manœuvre par le *Porte-voix de la Parole divine,* le tout pour combattre les hérétiques, les politiques et les schismatiques avec des canons chargés jusqu'à la gueule de *Prière* et de *Foi,* il n'y a pas si loin de là, on n'en saurait disconvenir, aux explorations du Pays de Tendre qu'arrosent les fleuves d'*Inclination,*

(1) *Navis Ecclesiæ militantis,* par A. HUBERTI.

d'*Estime* et de *Reconnaissance,* que baignent la *Mer d'Inimitié* avec ses redoutables écueils, le *Lac d'Indifférence* avec ses eaux dormantes. C'est qu'en réduisant à de simples formules les facultés les plus nobles et les aspirations les plus élevées de l'âme humaine, on aboutit naturellement à créer des œuvres sans force et sans grandeur.

Nous venons d'assister à un combat naval, voici maintenant le *Château-fort de l'Église militante* [1]. Le pape en costume guerrier y commande. Il tient l'encensoir de la prière, le glaive de la parole divine. Vigoureusement attaquée par les Hérétiques, les Politiques et les Apostats, dont les canons lancent contre la place un feu nourri de doctrines perverses, la citadelle est énergiquement défendue par les ordres monastiques d'hommes et de femmes, par les païens et les hérétiques convertis. Voici enfin dans le même ordre d'idées le *Soldat Catholique (miles Catholicus)* revêtu de la *Cuirasse de Dieu*, des *Cuissards de Justice,* des *Jambards de Vérité,* coiffé du *Casque du Salut,* armé du *Bouclier de la Foi,* du *Glaive de la parole divine.* Il s'appuie sur la pierre angulaire du Christ, l'Église, écrase sous ses pieds les richesses, la chair et le monde, et par les chaînes de l'unité de la foi, réduit à l'impuissance le démon qui s'enfuit emportant un jeu de tric-trac, les politiques masqués, les hérétiques cornus et les tyrans armés.

Ces exemples suffisent à donner quelque idée de l'esprit qui préside à la création des sujets de pure dévotion. Ils sont en immense majorité dans notre imagerie. Inutile d'ajouter que lorsque l'image revêt une forme en apparence plus mondaine, elle trahit pourtant toujours par

---

(1) Estampe d'Huberti, dédiée à Philibert de Mol, chanoine de Sainte-Gudule, par Henri Coster, prêtre anversois.

l'un ou l'autre côté son origine. Voici par exemple l'*Éloge du Balai* (1) envisagé comme emblème de toute justice :

Icy uerrez trois justices pour vray,
Docte lecteur comprises au balay.

Trois choses sont en un Balay requises
Pour gouuerner et l'home et ses emprises,
La Hart, le Manche, et le Menu après,
Comme pourrez ici voir par exprès.
Le bois menu corrige l'enfant tendre,
Quant en ieunesse il ne veùlt rien apprendre.
Le manche est propre à punir le seruant,
Sot, parresseux, contre droict estriuant : (*résistant*)
Et de la hart au mal viuant meurtier,
Ou au larron on en faict un Colier.
Nous voyons donc pour abolir les vices,
En un Balay, comprises trois Justices,
Haulte, Moyenne et Basse par lesquelles,
Tous séducteurs tous remplis de cautelles, (*fourberies*)
Bref, tous volleurs et infracteurs des loix,
Haïs de Dieu passent souuente fois.
Partant l'enfant qui par un fol cuider,
Ne se vouldra par la verge amender,
D'un court baston bien corrigé doibt estre,
Sil le mesprise il aura le cheuestre, (*licou*)
Et seruira pa Diuine sentence,
D'exemple à tous au bout d'une potence.
Voylà comment le Balay fort louable,
Est chose digne et très-recommandable,
Pour rendre l'home et sage et bien apris,
Et nous priuer de qui aura mépris.

Il faut observer que notre auteur oublie de chanter le balai pour ses qualités les moins discutables, et, chose vraiment curieuse, un écrivain moderne se charge de réparer l'oubli, avec une grâce et un lyrisme qui vraiment

(1) A. Huberti, A° 1578.

doivent lui valoir une citation spéciale. Avec cela voici le balai devenu l'image de toutes les perfections matérielles et morales, et pour l'avenir il faudra considérer comme une bénédiction s'il daigne s'abattre sur les épaules d'un mortel. Voici le poème. Il se trouve à la page 147 du volume intitulé : *Un rêve de première communiante,* drame en cinq actes et en vers, suivi des *Vertus du balai* et de poésies par Constant Portelette, agrégé des lettres, professeur au lycée impérial de Lille, etc. Tournai, H. Casterman, éditeur, 1859. La scène se passe dans un couvent, entre religieuses. Sœur Saint-Félix, novice, se plaint à sœur Brigitte, converse, qui, en réponse, l'apostrophe ainsi :

. . . Savez-vous ce que je vous souhaite,
Et vous seriez alors une sainte bien faite,
Qu'on chôme tous les ans avec pompe à grands frais,
Devenez s'il se peut, comme un de nos balais.
Que si vous compreniez, ô novice légère,
Les vertus du balai, force de caractère,
Simplicité, droiture, inflexibilité,
Rigidité de mœurs, docile fermeté,
Que si de réfléchir vous aviez l'habitude,
Vous en adoreriez, mes sœurs, la rectitude,
Vous ne diriez pas tant : fi cela sent mauvais,
Et nous ne pourrons pas sortir de leurs balais.
C'en est trop, voyez-vous, il faut que je m'épanche.
Donc je vous montre en vain cette tête et ce manche;
Rien ne vous parle au cœur, rien ne vous dit tout bas,
Qu'il est fort et modeste! et vous n'admirez pas
Mille dons précieux, qu'à chaque heure il révèle?
De la perfection le plus parfait modèle,
Il souffre qu'on l'outrage, au lieu de l'imiter;
Il supporte, il se tait de peur de se vanter.
Patient, travailleur, modèle de constance,
Et qui dans la maison garde mieux le silence?
On le quitte, on le prend, on le met de côté,
Qui moins que lui se plaint quand il est rebuté?

Jamais il ne dit rien : modèle de souplesse,
D'obéissance à tout, de parfaite sagesse,
Comme on le pousse il va, sans disputer jamais.
Donc priez Dieu, mes sœurs, qu'il vous change en balais.
Que j'admire, ô balai, ton humble contenance,
Pleine de quiétude et de mâle assurance!
Quel respect me saisit, quand libre de tout soin,
Tu médites debout, recueilli dans un coin!
Oh! qu'il fait beau te voir, au fond de la cuisine,
Sur un fumier vaincu que ta vertu domine!
Aussi pour Monseigneur voici mon compliment,
Et qui sera reçu, que je dis galamment.
Monseigneur! comme on sait qu'avant tout pour vous plaire
Il faut que l'on soit propre, oui, c'est là qu'est l'affaire,
Les novices, les sœurs, moi, toutes, tour à tour,
Nous balayons, Seigneur, et la nuit et le jour.
Pour moi, tant je balaie en l'ardeur qui me presse,
Que je balaie en rêve, et jamais je ne cesse,
Dans l'attente du jour où l'on sera payé,
Suivant que l'on aura plus ou moins balayé . . . . . .

Pour en revenir à l'auteur de notre image, je ferai remarquer qu'il n'a pas trouvé de crime plus propre à justifier les supplices de la roue et du gibet qu'il donne pour fond à la scène, qu'un vol commis dans une église, représenté au premier plan.

La chose est d'ailleurs grave sous quelque point de vue qu'on la considère; mais voici l'histoire du *Fils ingrat* qui vient nous donner une idée plus précise de l'effet que l'on attendait de l'image.

Ici l'auteur habille à la mode de son temps la sublime parabole de l'Enfant prodigue avec une prétention assez mal déguisée d'en augmenter la portée morale; un simple coup d'œil jeté sur son œuvre met nettement en lumière les tendances de l'école qui nous occupe ([1]).

([1]) L'histoire du fils ingrat est une suite de douze sujets gravés sur cuivre et imprimés deux à deux sur une même feuille. La première scène porte le mono-

L'enfant ingrat est élevé curieusement.

Vn riche homme eut vn fils qui pour n'auoir que luy,
Le laissa follement consumer sa jeunesse,
A tous jeux et plaisirs ne iugeant qu'en vieillesse
Il aurait de son Fils mal instruict de lennuy.

Les nopces de l'enfant ingrat.

Estant devenu homme afin qu'il fut pourueu (pourvu)
Richement ce bon père avec la confiance
Qu'il avait en son filz luy donna sa cheuance
Et tous ses aultres biens dont il estoit pourueu (pourvu)

L'ingrat mesprise ses père et mère.

Après le nopce et banquet ou tout fut superfluez
Ce filz enorgueilly et mesprisa père et mère
Eux ainsi mesprisez mainent trestesse amère,
Regretant, mais trop tard, lez biens qu'ils n'avaient plus.

Ils sont contrains de mandier leur pain.

Oppressés de la faim, denués de tous biens
Ces bonnes vieilles gens sont venus à sa porte
Luy demander l'aumosne, vn vallet leur apporte
Vn morceau de pain bis tel qu'on donnait aux chiens.

L'ingrat sesjouint avec sa femme.

Après que cet ingrat de metz délicieux
A contenté son ventre et bien beu à son aise
Auecques femme et filz, il gaudit du malaise
De son bon géniteur (père) nestant point soucieux.

Ses père et mère demandent vengeance à Dieu.

Père et mère à bon droit : dolentz et couroucés,
Destre par cet ingrat traictez de la manière,
Pleurent soubz un noier et font à Dieu prière
Quen bref il soit puni, Dieu les a excaucez

---

gramme I. S., sans doute Jean Sadeler. Je donne les quatrains inscrits au bas de chaque planche.

Un crapault, sault au visage de l'ingrat.

Dieu qui veult que l'enfant, porte à son Père honneur
Le chastia, bientôst, comme il estoit en table
D'un paté qu'il ouvroit un crapault effroyable
Sort et s'attache au nez de ce nouveau Seigneur.

Lamentations de l'ingrat et de sa famille.

Femme, amis, et voisine estounez de ce faict
Plorent amerement et de cela sesfroyent
Autres disent entreux qu'asseurement ils croyent
Quil a encontre Dieu faict quelque grand forfaict.

L'ingrat est envoyé à l'éuesque par son curé.

Quant l'art et le sauoir du barbier défaillit
Ne le pouuant guarir à l'Eglise on l'enuoye
Il va vers son curé son curé le renuoye
A l'Euesque afin d'estre absoult de son délict

L'euesque le renvoye au Sainct Père.

Il va trouver l'Euesque, humblement posterné
A genoux deuant luy, son offence il confesse,
L'Euesque vers le Pape ordonne qu'il sadresse
Afin que son forfaict luy soit tout pardonné

Le Pape absoult l'enfant ingrat.

Droict à Rome il tira, ou du pape il obtint
Plaine remission à charge qu'à son Père
Il requerrait pardon de son lasche impropère
Sur son visage alors le crapault plus ne tint.

L'ingrat crie mercy à ses père et mère.

Joyeux de n'auoir plus cet infâme signal
Auec pleurs il requist mercy à père et mère
Puis les mena chez luy, ou leur douleur amère
En liesse changée oublia tout le mal.

Il n'est personne qui n'opère dans son esprit le rapprochement de ce conte avec la parabole biblique.

La contrition profonde du coupable et l'infinie miséricorde de l'offensé remplacées par ces démarches successives chez le curé, l'évêque et le pape, par cette prière « sous un noyer », à l'effet d'attirer sur la tête du jeune homme la vengeance céleste, enfin ce pardon de Rome devançant la miséricorde paternelle, et rendant celle-ci comme accessoire puisque le signe d'infamie a disparu. De Dieu, il n'en a pas été question. On le voit, ce sont de pauvres moralistes que les inventeurs de nos images, et traînant les artistes à leur suite, ils les amènent à s'aventurer parfois bien loin dans le chemin de la drôlerie.

La suite, intitulée : *Animœ incuria ob nimiam corporis curam* (¹), va nous en fournir une preuve entre cent. Ce n'est pas le fond qui offre ici le plus de prise à la critique.

Il est bon — les moralistes et les philosophes ne s'en font pas faute d'ailleurs — de mettre l'homme en garde contre ses désirs charnels, d'appeler son attention sur les exigences spirituelles trop souvent sacrifiées. Il eût été difficile, pourtant, d'exposer l'idée sous une forme plus grotesque que dans la suite que possède le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale.

Trois personnages prennent part à l'action qui se déroule en quatre tableaux : *L'Homme charnel,* seigneur richement vêtu; *L'Ame,* pauvre femme en haillons, sorte de comparse toujours relégué au fond de la scène; *La Chair,* enfin, représentée par un âne de la plus belle venue.

Dans le premier tableau, l'âne est choyé, caressé. On lui met un splendide harnais, des plumes sur la tête, des rênes d'or. A la porte, la pauvre âme se désole.

La chair vile on orne et décore
Et l'âme hélas! est sans habit,
Vaine gloire on ayme encore,
Plus que vertu onc on ne fit.

(¹) Cette suite souvent reproduite et rajeunie semble avoir pour auteur premier Martin d'Heemskerk.

Nous voyons ensuite l'homme charnel installé avec son âne devant une table somptueusement servie. Maître Aliboron dresse ses longues oreilles derrière sa serviette. Au fond, l'âme ronge un os. Et, dit le poète :

L'Epicure en grasse cuisine
Son asne traite mollement
Laissant la pauure âme en famine
Ronger un os piteusement.

Dans le tableau suivant, trois nouveaux personnages entrent en scène; un fifre, un tambour et la *mauvaise conscience*. Pourquoi ces musiciens? Voici :

Quand notre asne est en plaisir
Tant qu'il esgaye balle et danse
L'âme est chassée en desplaisir
Par la mauvaise conscience.

En effet, ce fier seigneur ne dédaigne pas de se livrer avec son âne à une sarabande des plus grotesques. Debout sur les pieds de derrière, le sabot droit sur la hanche, l'âne atteint par sa pose la limite extrême de la drôlerie. Il serait vraiment impossible de mieux prouver que

Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse
Ne saurait passer pour galant.

Enfin :

Si le corps chet (tombe) en maladie
On quiert docteurs en tout debuoir
Mais si l'âme se desuie
Bien peu on tasche d'y pouruoir.

A force de manger et de danser, l'âne est tombé malade. Nous le voyons, en effet, dans un lit aux somptueux rideaux, la tête enveloppée mais toujours les oreilles droites, dans une posture non moins grotesque mais plus inconvenante que tantôt. C'est d'indigestion que souffre

notre ami à quatre pattes, et le médecin que nous voyons à son chevet, examinant avec soin le contenu d'une bouteille, lui a sans doute administré un vomitif.

La médecine opère vigoureusement. Il faut voir avec quelle tendre sollicitude le maître soutient son âne et lui rend les soins nécessaires à son triste état. Et pendant ce temps, tout au fond, par une porte ouverte et sous un mauvais abri de planches, nous voyons la pauvre âme expirante et... le diable l'emporte.

Si la suite que je désigne est au nombre des plus drôles, il s'en faut qu'elle fasse tache dans l'ensemble des œuvres contemporaines. Une fois la limite franchie, pourquoi s'arrêter? Où donc l'artiste s'arrêtera-t-il si aucune voix ne s'élève pour le rappeler au sentiment de sa dignité? Qu'importe le plus ou moins de perfection de son travail s'il lui est interdit de s'inspirer aux sources même de l'expression. C'est que la matière est inerte, et fût-il dessinateur comme Raphaël lui-même, il ne fera rien qui vaille si l'inspiration ne se met de la partie. Et voilà le côté faible de l'école qui m'occupe. Pour le reste, ils avaient l'adresse, une bonne dose de savoir, une assez juste entente de l'effet, nos artistes, et quant à leur fécondité, elle tient du prodige. Ainsi les Sadeler, les Galle, les Collaert, les Mallery, les Wiricx ont livré des milliers de planches dont Martin de Vos, ce grand faiseur d'images, Jean Stradan et Martin d'Heemskerk ont été les principaux dessinateurs.

On ne peut s'expliquer la possibilité de mener à bonne fin tant d'œuvres diverses que par le peu de temps qu'il fallait pour les concevoir. En dehors des images de sainteté, il existe de cette école de forts jolis portraits, des scènes de mœurs parfois intéressantes et quelques estampes satiriques, en petit nombre pourtant.

La caricature dans le sens moderne du mot n'était pas née. Breughel amuse à force de vérité, comme certains

caricaturistes anglais et même ses célèbres Cuisines des *gras* et des *maigres* si souvent reproduites, empruntent à cet esprit réaliste un fond de tristesse. Cette société de gros égoïstes, gorgeant après eux-mêmes jusqu'à les faire crever, leurs chats et leurs chiens, pour jeter dehors un pauvre hère qui demande sa part du régal; puis, cette assemblée de misérables affamés allongeant tous ensemble leurs bras amaigris sur un plat d'écailles de moules; où la mère sans lait nourrit son enfant d'un peu d'eau, où la chienne elle-même n'offre à ses jeunes que des mamelles taries, ce ne sont pas là des spectacles aussi drôles que le surnom de l'artiste pourrait le faire croire.

A défaut de caricatures, j'ai recueilli quelques sujets intéressants et d'une portée morale incontestable, mais je dois ajouter qu'ils n'émanent pas de la grande fabrique d'images où j'ai dû jusqu'ici choisir mes modèles. Ils constituent, d'ailleurs, à la règle, une infime exception.

Karel van Mander, l'historien de la peinture flamande, à la fois peintre et poète distingué, esprit très cultivé en un mot, nous a laissé des pièces un peu boursouflées mais qui ne manquent pas d'expression. Dans une satire sur le mariage par exemple [1], il jette dans les plateaux d'une gigantesque balance, la jeune fille d'un côté, avec ses écus, le jeune homme de l'autre, avec ses qualités pour tout avoir. Les parents ont beau tirer, le plateau de la jeune fille ne s'élève pas d'un pouce. « Ni l'amour ni la vertu ne décident du mariage, s'écrie l'auteur, mais bien l'égalité des fortunes; qu'importe la renommée, elle ne garnit pas ta bourse et n'emplit pas les cassettes, mon fils. Tu compterais tes aïeux par centaines, tu descendrais de Jupiter lui-même, si tu n'as pas un coffre pesant, tu n'as

---

[1] *Le Magasin pittoresque*, t. XVIII, p. 233, publie une estampe de 1613 moins expressive que la nôtre mais évidemment inspirée par elle.

que faire ici; va-t'en et que Plutus, dieu de l'or, te soit propice! »

Avec la politesse en plus, c'est le langage de plus d'un père de nos jours, et les progrès de la mécanique ont apporté à la primitive balance du XVI[e] siècle, de fiers perfectionnements.

L'auteur ne nous laisse pas le temps de plaindre l'amoureux jeune homme. Dans une seconde image, il nous montre un pauvre diable qui porte sur ses épaules une femme décharnée. A ses pieds dort une grosse personne richement vêtue. Celle-ci c'est la richesse; celle-là, la misère. « Le porteur rejette cette femme au ventre énorme ([1]), charge trop lourde à cause de ses richesses, dit l'auteur. Il la méprise comme une truie souillée de fange ([2]). L'homme de bien porte allègrement le fardeau de la pauvreté que n'alourdit aucune graisse et que n'accablent point les trésors de Crésus. » Il y a bien là cependant quelque chose de plus que dans la généralité de nos images, et j'y trouve en germe cette idée conciliatrice que Champfleury, dans son dernier livre ([3]), appelle le but suprême de l'art. Pour cette fois, c'est le philosophe qui nous parle du mépris des richesses, et je serais tenté de le croire plus sincère que nos amis de tantôt, dont il faut toujours craindre de voir apparaître la sébille au moment le plus émouvant.

J'ai vu d'un autre artiste et d'un autre lettré : Goltzius, une suite curieuse et peut-être unique de son espèce, car elle est consacrée à la défense du médecin : chose rare à toutes les époques, car il y a peu de gens à qui il soit plus facile de se défendre eux-mêmes.

Dans une première image, le médecin est dieu. De son

([1]) C'est le sens général du texte latin placé au bas de l'estampe.

([2]) J'adoucis le texte original, impossible à reproduire.

([3]) L'*Imagerie populaire*. Paris, 1869.

front partent des rayons brillants. Il vient d'être appelé au secours d'un homme grièvement blessé et, comme il le dit lui-même : « La mort de ses noires ailes vole autour du malheureux. Elle prépare son funeste aiguillon. A ce moment, la famille est à mes genoux, m'enrichit de ses promesses et me vénère comme Dieu lui-même ».

Dans l'image suivante, le médecin a un aspect moins imposant, mais il est bien aimable. Il est descendu d'un échelon : c'est un ange. Le malade va mieux, de grands ménagements lui sont encore nécessaires, mais il est sauvé. « Tu es un ange descendu des cieux, dit la famille au médecin, jamais il ne nous sera possible de te récompenser. »

Le malade se lève. Sous le manteau de la vaste cheminée, il prend un breuvage fortifiant. Le médecin n'est plus qu'un homme sous la robe doctorale et le bonnet carré. « Sache bien, ô homme, lui dit-on, que ce n'est pas en vain que tu nous viens en aide. Enlève vite le mal qui persiste. »

Enfin les dernières traces du mal ont disparu ; le malade a repris sa vigueur et le médecin prend congé. Mais quelle singulière transformation s'est opérée en lui ! Il n'a plus sa brillante auréole, ni son visage souriant, ni sa dignité doctorale. Il a bien encore des ailes, mais elles sont crochues. Son front est orné de cornes superbes, c'est *le Diable !* Aussi, le premier emploi que le malade entend faire de ses forces nouvelles est de jeter dehors ce visiteur malencontreux. « O vous qui exercez l'art de la médecine, s'écrie alors le pauvre docteur, apprenez par mon exemple à ne pas vous payer de belles paroles ; acceptez, acceptez, et n'attendez pas que le malade soit rétabli pour réclamer votre salaire ! » On serait tenté de croire que l'œuvre est née de la collaboration du peintre et du médecin, car il n'est pas besoin de faire observer combien rarement on est allé en guerre pour l'honneur de la faculté, tout en la

traitant avec plus d'indulgence que ne le faisait Molière.

Le médecin apparaît assez souvent dans les œuvres d'art au XVI[e] siècle. Pour l'homme de loi, il y est plus rarement entrevu, et quand par hasard il est question de lui, la majesté de sa toge ne suffit pas toujours à désarmer la satire. On a fait pour l'édification des plaideurs, sous le titre de *Litis abusus,* une suite de pièces dont les nombreuses éditions démontrent le succès. Le procès y est figuré sous l'aspect d'un personnage à tête de loup. Ses jambes sont de gigantesques écrous, ses doigts autant d'hameçons, son estomac est un gouffre béant.

Une fois le litige entamé, le plaideur jette en proie à la fureur dévorante du monstre, sa maison et son champ, et en digérant cette nourriture substantielle, le procès donne naissance à de nouveaux procès créés à son image. Des planches spéciales dépeignent l'état de l'âme du plaideur. La *préoccupation* chasse de sa couche le *sommeil,* et l'*inquiétude* veille à son chevet. Enfin, la victoire est aperçue. Elle apparaît au seuil du temple de la justice, tend la couronne et la palme à la *bonne cause.* Celle-ci se précipite pour la recevoir, mais une double et menaçante haie d'hommes armés de plumes lui barre le passage. Ce sont les juges intègres, opposés aux juges corrompus ; les avocats éclairés aux avocats ignorants ; les procureurs fidèles aux procureurs infidèles : les témoins véridiques aux faux témoins. Et pendant ce temps, le *remords* et la *misère* creusent la tombe du plaideur. Il expire, et le procès se changeant en démon, emporte son âme. C'est comme au théâtre Guignol : cela finit toujours par le diable.

C'est que, de fait, le diable est le héros de l'imagerie populaire. Sous toutes les formes et sous tous les prétextes il y apparaît, et l'on s'explique très bien que tout ce qui ne se comprend pas d'abord lui soit attribué. Il participe à tout, aux moindres actes de la vie, et son souvenir, se

confondant avec celui de la mort, en augmente singulièrement l'horreur.

J'en veux citer un exemple en terminant.

Voici le chrétien à son heure dernière [1] couché dans un lit que supportent les colonnes de la *force,* de la *prudence,* de la *persévérance* et de la *justice.* Il repose sur le matelas des *bonnes œuvres,* a la tête appuyée sur les oreillers de la *foi,* de l'*espérance* et de la *charité.* Les draps des *saintes pensées* et des *pieuses paroles* le recouvrent. Son patron veille à ses pieds, son ange gardien à son chevet.

Beaucoup de moines l'entourent, mais aussi des diables affreux guettent son âme. L'un d'eux se précipite entre le confesseur et le moribond et lui dit à l'oreille : « Tu as péché, il n'y a point de rémission pour toi. » A ce moment suprême l'homme expirant s'écrie : « Pitié, pitié, ô mes amis ! »

Le saint patron appelle à son aide l'armée glorieuse des martyrs, l'ange gardien fait signe aux légions célestes, un combat s'engage, le démon succombe et l'âme du chrétien monte au ciel.

Je borne là cette petite étude. Il s'en dégage, comme on voit, tout un système d'éducation, et que l'on veuille bien observer que si j'ai dû nécessairement faire, comme base de mon travail, un choix rapide de pièces, je n'avais pourtant que la peine de choisir. Toutes les idées suivent un même courant : la forme peut varier, le fond est immuable. On ne doit ni s'en étonner ni s'en plaindre, c'est le secret de la force.

Mais l'étude des monuments du passé ne doit pas être pour nous un stérile plaisir d'archéologue. Acceptons ses enseignements, si infime qu'en soit la source. A une époque

---

(1) L'estampe intitulée : *Auxilium in tribulatione.*

où plus que jamais on se préoccupe de l'enseignement populaire, pourquoi l'image, qu'on a si justement appelée la bibliothèque, le musée du peuple, sa poésie, pourquoi l'image ne reprendrait-elle pas au moins en partie son ancien rôle? Elle a pu servir un moment à enchaîner l'essor de la pensée humaine, qu'elle serve à son émancipation. Que cet incomparable instrument de progrès ne soit pas aux seules mains de la réclame.

Donnons au crayon de nos artistes un rôle plus élevé, plus vraiment digne de lui que ces caricatures grossières, trop souvent immorales et obscènes, qui, pour le moment, constituent, en quelque sorte, notre seule imagerie, et rappelons-nous enfin, nous qui demandons au passé des comptes si sévères, qu'à nous aussi l'avenir réserve ses jugements.

Un nouveau Maître anversois.

LE GRAVEUR JACQUES BLONDEAU.

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.*)

Le vaste champ de l'école flamande ouvre à nos études, par ses manifestations locales, le désir bien naturel de nous mieux éclairer sur l'origine et l'histoire des œuvres nombreuses qui chaque jour viennent frapper nos regards, ont dû certainement restreindre dans des limites assez étroites l'étude de cette classe de maîtres que le hasard des circonstances a fait vivre et travailler loin du sol natal et que pourtant nous voyons encore tenir à leur qualité de Flamands.

C'est le hasard aussi, sachons le reconnaître, qui, le plus souvent, révèle à notre attention ces expatriés, et ce serait faire œuvre assurément méritoire de les suivre à travers leurs pérégrinations lointaines, en prenant pour point de départ les indications qu'il est encore possible de recueillir chez nous à leur sujet.

La présente notice ne vient pas solliciter une place au Panthéon des gloires nationales en faveur d'une personnalité de premier ordre; si l'artiste qu'elle concerne mérita l'estime de ses contemporains, je n'entends pas toutefois lui assigner une influence bien haute sur les maîtres qui

ont illustré notre école, particulièrement dans l'art de la gravure, car il s'agit d'un graveur.

Par le maniement du burin il se rattache à une catégorie d'artistes qui se sont à peine produits chez nous, artistes fort goûtés, surtout à Rome, au temps où ce sont les Néerlandais qui donnent la loi dans la ville éternelle et où Arnold van Westerhout, un Anversois, y prend comme éditeur une place prépondérante.

C'est du pinceau ou du crayon de Piètre de Cortone, de Cyro Ferri, que partent les principaux modèles livrés à leur burin plus amoureux de la correction que du coloris et qui prépare la gravure moderne. Corneille Bloemaert avait ouvert la voie et Michel Natalis, Albert Clouwet, Mathieu Greuter, Robert van Audenaerde, d'autres encore le suivent de près.

C'est parmi eux, et non le moindre, que Jacques Blondeau revendique sa place.

Il faut d'assez bonnes raisons pour entreprendre de revendiquer ce graveur pour notre pays, alors que, sur la foi de tous les dictionnaires et répertoires, il devait appartenir à la France. — Il n'est pas un seul de ces livres qui ne nous dise que Blondeau est né à Langres, en 1639.

Aussi la *Biographie nationale* et l'*Histoire de la gravure d'Anvers,* de Verachter et Ter Bruggen, le passent-elles sous silence. — Gori lui consacre une mention assez étendue dans ses *Notizïe istoriche degli intragliatori,* mais, chose assez singulière, évite de lui attribuer une nationalité.

Je fus surtout frappé de cette omission en voyant Blondeau s'intituler flamand, *Fiamengo,* sur une estampe allégorique d'après Solimène, composition où le Temps est vaincu par la gloire d'un prélat que ses armoiries font connaître comme Benoît Odescalchi, plus tard pape sous le nom d'Innocent XI.

Sans compter d'aucune sorte parmi les raretés, les planches de Blondeau ne paraissent pas s'être répandues

de ce côté des Alpes, ce qui s'explique, sans doute, par le fait qu'elles reproduisent surtout des maîtres italiens et ont pour éditeurs des marchands établis à Rome et à Florence, qu'enfin l'œuvre se compose en majeure partie de portraits de prélats romains.

Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale à Paris possède un assez volumineux recueil de ses planches. J'ai pu constater en le parcourant que Blondeau, à plus d'une reprise, s'intitule Anversois, *Antverpianus, Antverpiensis.*

Malgré son apparence peu flamande, le nom de Blondeau est assez répandu à Anvers. Parfois il s'y transforme en Blondeeuw ou Blondeus. — On le trouve orthographié de cette manière dans les *Liggeren* de la Gilde de Saint-Luc, publiés par notre savant confrère M. Ph. Rombouts en collaboration avec feu M. van Lerius. Jacques Blondeau y apparaît en 1666 comme travaillant chez Frédéric Bouttats. Il devait être à peine âgé de onze ans, car les anciens registres de la paroisse de Notre-Dame nous montrent qu'il fut présenté au baptême, le 9 mai 1655, comme fils de Jean Blondeau et de Barbe de Printer, le parrain étant Jacques Blondeau, sans doute un oncle, et la marraine Anna Pusseel.

Ainsi donc, il est permis d'affirmer que Jacques Blondeau n'est point né à Langres en 1639, mais à Anvers en 1655, et qu'il a reçu ses premières leçons dans l'art de la gravure de Frédéric Bouttats, assurément de beaucoup inférieur à lui en talent.

Toutefois, au mois d'octobre 1665, « le petit Blondeau », comme on le surnomme, séjourne à Paris, où il apprend déjà à dessiner, car le journal de voyage du cavalier Bernin, rédigé par M. de Chantelou et dont M. Loduvic Lalanne a entrepris la publication (1), parle de lui dans

(1) Journal de voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou, *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIX, p. 453, Paris (1884).

les termes suivants : « Le petit Blondeau lui a montré ses académies et il les a trouvées assez bien pour un jeune homme; mais il faut aller à Rome, lui a-t-il dit; voilà l'âge des jeunes gens pour y aller, car il faut que ce soit avant qu'ils aient vingt ans et qu'aussi ils ne soient pas trop jeunes ».

Le surlendemain, il est encore question du petit Blondeau. « J'oubliais de dire, écrit M. de Chantelou le 14 octobre, qu'en venant, on lui a parlé (c'est-à-dire à Colbert) du petit Blondeau pour aller à Rome ([1]). »

Blondeau y alla, en effet, et y passa la majeure partie de son existence, mais nous venons de voir qu'il ne franchit les Alpes qu'après un séjour dans sa ville natale.

Aucun doute ne peut subsister, du reste, sur l'identité de notre compatriote avec le graveur romain, puisque celui-ci s'intitule à diverses reprises Anversois sur les planches mêmes qui nous le font connaître.

Il est superflu de donner ici la nomenclature des œuvres de notre graveur. Je ne sache point qu'il ait reproduit aucune peinture flamande. — Ses modèles de prédilection appartiennent à l'école romaine : Piètre de Cortone, Cyro Ferri, François Solimène, J. M. Morandi, J. B. Gaulli, Marc Mangani, Ant. Lesmo, Bombelli. Son principal éditeur est J. B. de Rossi ou de Rubeis.

La qualité de « fiamengo » n'est inscrite que sur les armoiries d'Innocent XI; celle d'Anversois nous est révélée par un portrait de Joseph I[er], roi de Hongrie, couronné le 9 décembre 1687. C'est un buste entouré d'un ovale décoré de palmes, sommé de la couronne de saint Étienne et supporté par un aigle qui rompt le croissant. — La planche est publiée à Rome chez Rossi.

La qualification d'Anversois apparaît encore sur l'image de Marie Béatrix d'Angleterre, dédiée à la duchesse

---

([1]) Journal de voyage du cavalier Bernin en France, par M. DE CHANTELOU, *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XIX, p. 453, Paris, 1884.

Laure de Modène et publiée également à Rome; on la rencontre, enfin, sur la gigantesque Chronologie des Rois d'Espagne depuis Ataulphe jusqu'à Charles II.

Les auteurs qui se sont occupés de Blondeau le font mourir à Rome en 1698. De fait, aucune date postérieure inscrite sur ses planches ne peut être acceptée avec certitude, car s'il existe des portraits de cardinaux romains, tels, par exemple, que celui du cardinal Negroni avec une date plus rapprochée de nous de vingt ans, cela ne veut pas dire que Blondeau vécût encore. — J'ai remarqué, en effet, que les mentions de l'espèce n'apparaissent qu'au deuxième état des planches, et il est permis d'en conclure que ce sont là des réimpressions postérieures à la mort du signataire de l'œuvre.

En résumé, nous avons plus de preuves qu'il n'en faut pour restituer à l'école d'Anvers un maître qui n'est pas, si l'on veut, une individualité marquante, mais qui ne le cède ni en adresse ni en fécondité à aucun artiste maniant le burin de son temps. La pléiade de nos graveurs, à la fin du XVIIe siècle, n'est pas brillante à ce point que nous ne puissions accueillir avec honneur le praticien qui, malgré sa longue absence, aime encore à se souvenir qu'il est des nôtres.

Lancelot Blondeel, graveur.

(Extrait de la *Chronik für Vervielfältigende Kunst*, Vienne, 1904.)

Lancelot Blondeel, cet artiste très remarquable, n'a pas eu jusqu'à ce jour les honneurs d'une monographie répondant à son mérite. Originaire de Poperinghe, en Flandre, il se fixa en 1519 à Bruges, où bientôt il prend une place prépondérante. Il contribua dans une importante mesure aux travaux de décoration exécutés en 1520 pour l'entrée solennelle, à Bruges, de Charles-Quint, et Weale, à qui nous devons de connaître ce détail, ajoute que Blondeel a fait des dessins pour vitraux, tapisseries, œuvres d'orfèvrerie et de sculpture, et qu'il a même travaillé comme architecte. La gloire de Blondeel grandira sûrement encore; car le temps nous réserve d'importantes trouvailles et découvertes à son sujet. On peut le considérer comme un des créateurs de la Renaissance aux Pays-Bas, à laquelle il ouvrit la voie par ses œuvres de peintre et d'architecte (1). A juger l'ensemble de sa vie, on peut, dans une certaine mesure, le comparer à son contemporain Peter Flötner (2).

---

(1) SCHAYES, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture des Pays-Bas.*

(2) CONRAD LANGE, *Peter Flötner ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance.* Berlin, 1897.

Dürer ne mentionne point Blondeel dans le Journal de son voyage aux Pays-Bas, et cependant l'importance de sa collaboration à la décoration de la ville de Bruges pour l'entrée de Charles-Quint, prouve la place éminente qu'il occupait parmi les artistes de cette ville au moment de la visite de Dürer. Cette décoration des rues et des places de Bruges fut extraordinairement brillante ; malheureusement, aucune gravure ne nous en a conservé le souvenir.

La grandiose cheminée du Franc (1529) et les tableaux du maître conservés à Bruges sont postérieurs à la visite de Dürer, qui n'a sans doute pas pu les connaître. Ces tableaux sont presque tous caractérisés par une richesse d'ornements qui fait parfois passer au second plan le sujet même de la composition. Ces ornements sont d'un goût si délicat qu'on n'en rencontre guère l'équivalent dans l'art des Pays-Bas à cette époque. Graul penche à croire que Blondeel est allé directement prendre ses inspirations aux sources italiennes. Cela n'est nullement certain ; en effet, d'autres maîtres de cette époque, tels que Lucas de Leyde, nous montrent une ornementation d'un goût aussi fin et d'un charme aussi grand, qui a sûrement été empruntée au style italien, sans qu'ils aient pour cela visité l'Italie.

Nous connaissons, en somme, peu de ces peintures de Blondeel, et il nous paraît difficile d'admettre qu'il y ait atteint l'apogée de son talent.

Or le Musée d'Amsterdam possède de Blondeel un tableau remarquable daté de 1548 et dont le monogramme certifie l'origine ; le sujet en est, semble-t-il, emprunté à l'histoire ancienne. La majeure partie de ce tableau, de $0^{m}56$ de haut sur $0^{m}71$ de large, est occupée par un paysage parsemé de ruines (romaines?) rappelant quelque peu le Colysée, les figures sont très petites et marquées d'une forte influence italienne, ce qui donne un certain poids à l'opinion de Graul.

Que Blondeel ait fourni des projets à des peintres sur verre, des sculpteurs, des orfèvres, etc., il n'y a là rien d'étonnant et même, sans la marque de l'artiste, des travaux de l'espèce pourraient fort bien lui être attribués. On retrouvera ces objets sûrement dans des collections, surtout des pièces d'orfèvrerie auxquelles le style de l'artiste convenait particulièrement.

La marque de Blondeel est connue. Nous la reproduisons d'après un fac-similé que nous devons à l'obligeance de M. Van Rijmsdijck, directeur du Musée d'Amsterdam. D'après Van Mander, la truelle n'est pas un souvenir du métier de maçon qui fut le premier qu'exerça le peintre, auquel il fallut assurément un bien grand talent pour s'élever de ses humbles débuts jusqu'à l'éminente dignité de l'artiste.

Jusqu'à ce jour, on n'avait fait aucune allusion à ses travaux de gravure sur bois ni à ses dessins pour cette espèce de gravure, pour la raison bien simple qu'on n'en trouvait de trace dans aucune collection ni manuel. De Jongh, le premier, dans son édition du *Schilderboek de Van Mander,* a cité Blondeel comme graveur. Dans une note, il affirme qu'entre autres gravures sur bois, surtout de grandes figures de Blondeel, il y avait huit pièces représentant des paysans dansant, très joliment dessinées (1); il est remarquable que le texte de Van Mander ne dise rien de ces bois. Heinecken (2), qui cite Van Mander comme source de ses renseignements sur Blondeel, graveur sur bois, se borne à citer le texte de De Jongh : « Landsloot ou Lanceloot Blondeel, peintre brugeois, qui gravait aussi sur bois et vivait vers 1510 (Carl van Mander). Nous avons de lui une suite de paysans dansant, huit pièces gravées sur bois. »

---

(1) *Levens der Hollandsche en Hoogduitsche Schilders.* Amsterdam, 1764.
(2) *Dictionnaire des Artistes.*

On doit en conclure que ces pièces existent bien réellement et qu'elles se trouvent dans le Cabinet de Dresde, dont Heinecken était directeur. Or Max Lehrs nous affirme qu'aucune planche de Blondeel ne se trouve dans la collection dont il a la garde. De notre côté, nous les avons vainement cherchées dans d'autres cabinets d'estampes. Existent-elles ou non? Nous ne pourrions rien affirmer à ce sujet.

Ce qui est certain, c'est que Lancelot Blondeel a bien réellement dessiné pour la gravure sur bois, et la preuve nous en est fournie par la pièce que nous voulons faire connaître dans le présent article. Elle représente saint Pierre debout devant une niche, décorée d'ornements dans lesquels on ne reconnaît pas le style connu de l'artiste.

La marque est difficile à déchiffrer parce que le manche de la truelle peut être pris pour la lettre S et que la lettre A manque entre l'L et le B où elle se trouve presque toujours. La figure du saint ne peut être considérée comme un modèle de style, quoiqu'elle ne manque pas de caractère. Le dessin est ferme et l'ensemble est d'un bon effet pittoresque, mais le décor y a une importance qui ne s'explique que par la prédilection de l'artiste pour ce genre de travail. La manière de ce décor n'est pas mauvaise. Les colonnes latérales sont réellement originales. C'est du *rococo* anticipé qui nous fait songer à Mabuse.

Le deuxième bois que nous présentons au lecteur, et qui représente une rixe de paysans, ne peut en aucune façon, à notre avis, être attribué à Lancelot Blondeel. Il n'est guère possible non plus de le considérer comme faisant partie de la suite signalée par De Jonghe et Heinecken (2).

---

(1) *Levens der Hollandsche en Hoogduitsche Schilders.* Amsterdam, 1764.

(2) *Dictionnaire des Artistes.*

La gravure porte en effet la date de 1566, et c'est en 1566 que le maître est mort. Néanmoins la gravure dont nous ne connaissons qu'un exemplaire à la Bibliothèque royale de Bruxelles, est l'œuvre d'un artiste de valeur. Elle appartient à une époque où les œuvres de ce genre ne sont pas abondantes; elle est d'un contemporain de Pierre Breughel l'ancien, mais non de celui-ci. Elle a un certain caractère de grandeur, et si la scène qu'elle nous représente ne nous donne pas une idée bien réjouissante des mœurs paysannes, il faut lui reconnaître un style remarquable et qui décèle la main d'un maître.

La gravure qui a été autrefois lourdement coloriée, mérite l'attention du connaisseur et de l'amateur. Elle ne peut pas nous laisser indifférent parce que nous y voyons, dans une forme peu commune et du terroir, un spécimen d'un art qui a eu chez les Flamands d'éminents représentants.

Il serait assez téméraire d'attribuer cette gravure à un maître déterminé. Outre la date de 1566, nous y lisons la lettre A qui veut évidemment dire *anno*.

Peter Aertssen en serait-il le dessinateur? Il y a entre la manière de celui-ci et le style de la gravure une certaine parenté, c'est tout ce qu'on peut dire. Nous reproduisons cette gravure dans l'espoir d'arriver par cette voie à lui voir donner une attribution certaine.

Schelte a Bolswert comme peintre.

(Extrait de la *Chronik für Vervielfältigende Kunst*, Vienne, 1882, n° 2, p. 15.)

Schelte a Bolswert a-t-il peint? Lorsqu'on m'a posé récemment cette question, j'ai répondu : Non. En réalité, la technique du célèbre graveur de Rubens et des Van Dyck est tellement celle d'un graveur de profession, qu'elle écarte décidément l'idée qu'il ait fait de la peinture. Un peintre peut graver à l'eau-forte et, par le hasard de la corrodation, obtenir des effets semblables à ceux qui ont fait triompher Rubens et Van Dyck. Il peut aussi, comme Albert Dürer, graver sur cuivre et obtenir des effets de peinture au moyen du burin. Albert Dürer n'est pas du nombre de ceux qui, comme les graveurs orgueilleux du XVIII[e] siècle, ne s'attachaient qu'à la régularité mécanique de la méthode pour oublier aussi toute expression personnelle. Lorsque Goltzius se mit à peindre, il renonça complètement, comme le relate Karel Van Mander, à l'art du burin. Que Bolswert se soit uniquement occupé de gravure et non de peinture, plus de raisons permettent de le dire que pour n'importe lequel de ses compagnons anversois : Vosterman, Pontius, ou Derode, Witdoch, surtout, un graveur inhabile devenu toutefois un coloriste remarquable sous la direction de Rubens.

A toutes ces objections, la personne qui me questionnait

répondait qu'elle avait rencontré un tableau de Bolswert *signé,* et comme elle maintenait son assertion, je crus d'abord qu'il s'agissait d'une de ces reproductions de gravures qui se rencontrent plus fréquemment qu'on ne le pense généralement et qui nous montrent un peintre de force moyenne quelconque s'évertuant à reproduire une gravure avec cette exactitude minutieuse qui n'oublie même pas le monogramme de l'artiste.

Mais je dus bientôt retirer toutes mes objections, lorsque le possesseur du tableau me montra la peinture, et je dois reconnaître, après un examen approfondi, que celle-ci présente toutes les marques d'une authenticité absolue, qu'elle n'est pas non plus la reproduction d'une gravure et que de plus la grande simplicité des moyens employés est une preuve de sa complète originalité.

Le tableau représente l'*Assomption de la sainte Vierge,* les figures sont en demi-grandeur naturelle (de grandeur dite académique ou petite nature). Sur des nuages supportés par des anges, la Madone est agenouillée, revêtue d'une robe rouge pâle et d'un manteau bleu foncé également porté par des anges.

La peinture, qui est complètement du goût italien et dans le ton des Otto Venius et Bloemaert, ne caractérise pas un peintre de force expressive. Elle est sereine, simplement distinguée, correcte dans la forme, sans recherche d'effets et surtout sans la prétention de Rubens. Sur le bord inférieur du tableau se trouve la signature en belle écriture cursive du XVIIe siècle : S. A. Bolswert, 1617.

Maintenant se pose la question, si le plus jeune des Bolswert, Schelte, s'adonna à la peinture avant de devenir graveur? A mon avis, il semble que cette question doit être répondue négativement. Nous possédons, en effet, de lui des gravures depuis l'année 1612 ; ainsi, par exemple : l'*Entrée de Jésus à Jérusalem,* d'après David

Vinckebooms, et, à partir de cette époque, son talent semble être à maturité; il n'a pas encore les grands traits splendides de la gravure d'après Rubens, mais il montre néanmoins une information parfaite.

Le tableau a-t-il été peint en Belgique? Cela me semble douteux. Il est vrai que je sais que Boetius a Bolswert a travaillé à Bruxelles depuis 1618, mais je n'ai aucun motif de croire qu'il en soit de même pour son frère, Schelte, qui, ayant travaillé à Bruxelles avant de se rendre à Anvers, ne fut admis à la Gilde de Saint-Luc qu'en 1625. Nous savons que les frères Bolswert sont Hollandais de naissance et appartenaient au catholicisme, et je présume avec beaucoup de raison du caractère de la peinture qu'elle a été exécutée dans la patrie de son auteur. On ne remarque rien de cette intention de produire de l'effet, telle que les Anversois l'aimaient, et nous devons supposer que la technique employée les eût intéressés à une époque où Rubens dominait la peinture. Bolswert ne se serait certainement pas donné la peine de renouveler à Anvers la manière d'Otto Van Veen à une époque où ce dernier cessait de peindre. Les catholiques de Hollande, toutefois, étaient les amis de la nouvelle manière italienne des Bloemaert et consorts. Bolswert s'était joint à ce mouvement, et tout porte à croire que lorsqu'il s'associa à son frère en Belgique, les occasions de se distinguer comme graveur étaient plus grandes que celles de briller comme peintre, et cela dans une manière tout opposée à celle de son école adoptive.

La peinture ancienne dans les Pays-Bas et ses rapports avec la gravure ancienne.

(Extrait de la *Chronik für Vervielfältigende Kunst,* Vienne, 1887.)

Il y a plus de trente ans que Harzen, à l'occasion de ses études sur l'origine du *Speculum humanae Salvationis,* attira l'attention sur la possibilité de la coopération des Frères de la vie commune à l'œuvre. Cet ordre avait été fondé par Gérard Groote au XIVe siècle, et son influence ne s'est pas seulement fait sentir dans les Pays-Bas, qui le virent naître, mais aussi en Allemagne ([1]). La longue et savante dissertation *Hamburg Ikonographen* concluait que Jean Voldeneer, qui, sur les *Formulae epistolares,* se dit peintre et graveur, devait être considéré comme l'auteur du *Speculum* et que l'origine de cette œuvre ainsi que de la *Biblia pauperum* et du *Canticum canticorum* devait être attribuée aux Frères de la vie commune, car, d'après une observation du chroniqueur louvaniste Molanus, l'ordre avait une imprimerie qui ne cessa son exploitation qu'en 1477. Comme auteur des dessins pour les trois ouvrages précités, Harzen cite

---

([1]) *Archives pour l'art du dessin,* éditées par Naumann, 1855.

Dierick Bouts, de Harlem, qui, depuis 1468, était peintre de la ville de Louvain et qui mourut en 1475, et il appuie sa supposition sur la ressemblance qui existe entre plusieurs dessins et certains tableaux du célèbre maître.

La thèse de Harzen perd cependant de sa valeur à cause d'une erreur qui s'est glissée dans le livre de Delpart sur les Frères de la vie commune. Ce n'est pas en 1477 mais en 1447 que le cloître de Saint-Martin, où, depuis Molanus, les Frères avaient installé leur imprimerie, accepta les règles de saint Augustin. Depuis, le bâtiment tomba en ruines (1).

Au surplus, l'idée d'une coopération des ordres religieux à l'histoire de la gravure sur cuivre n'était pas nouvelle. Plusieurs écrivains l'avaient exprimée, avec prédilection, et Max Lehrs, dans son ouvrage distingué sur *Le Maître aux banderoles* (2), rappelle dans cet ordre d'idées l'opinion de Satzmann et Alvin (3), qui concorde avec la sienne propre. Ces écrivains parlent en effet d'un groupe de copistes auxquels appartient sans aucun doute, d'après les recherches de Lehrs, le maître aux banderoles, sinon comme le plus habile, du moins comme le plus productif. (Il y a toutefois lieu de remarquer que les ouvrages de l'École des copistes de Saint-Trond, dont parle M. Alvin, sont plus récents que ceux du maître aux banderoles.)

Le peu de valeur artistique de ses travaux ne stimule pas pour faire des recherches sur sa personnalité. Mais quoique l'exécution des feuilles soit mauvaise, considérées au point de vue de l'invention, elles sont telles qu'elles pouvaient offrir des difficultés au premier examen. La plupart d'entre nous ont ressenti profondément cette diffi-

---

(1) Charles Ruelens, Histoire des livres dans le *Bulletin du Bibliophile belge*, 1855. Bruxelles, t XI.

(2) *Le Maître des banderoles*. Dresde, 1886, p. 28.

culté de classer par catégories déterminées ces œuvres moyennes et, toutefois, relativement avancées.

Il semble néanmoins que l'historien de l'art ne parviendra jamais à percer les ténèbres qui voilent l'origine de la gravure sur cuivre, et chaque nouvelle découverte augmente le nombre de ses doutes. Il nous manque toujours la clef qui pourrait résoudre l'énigme.

Les recherches minutieuses faites par Max Lehrs sur le maître aux banderoles, ont amené un grand progrès dans cette question. Le graveur de 1464 est encore un copiste ardu qui se sert des œuvres d'autrui, qu'il recopie pour les besoins de ses spéculations ou qu'il rajeunit pour augmenter l'intérêt. Ainsi parmi les œuvres du maître se trouve une feuille qui reproduit un tableau célèbre de Rogier van der Weyden : la *Descente de la Croix,* peinte primitivement pour l'église Notre-Dame-hors-les-Murs, de Louvain. Une réduction de ce tableau de l'année 1443 se trouve à l'église Saint-Pierre de la même ville. L'original, qui appartenait à Marie de Hongrie, fut transporté à Madrid, où il se trouve encore toujours.

Lorsque nous avions attiré l'attention sur la grande rareté du fait de la reproduction d'un tableau célèbre par la main d'un graveur du XVe siècle, nous avions exprimé la supposition qu'il devait exister un certain rapport entre l'auteur du tableau et celui de la gravure, quelque obscur que fût ce dernier. (*Bulletin des Commissions d'Art et d'Archéologie*, 1881.) Max Lehrs parle d'une simple copie d'après une gravure, et nous n'avons aucun motif de repousser la supposition, si même nous nous permettons de remarquer qu'il nous manque toujours le tableau-modèle, le prototype.

La composition de Rogier van der Weyden se retrouve néanmoins dans la feuille, si gâtée qu'elle ait été par le burin des copistes.

Le nouveau livre de Schmidt, *Les Incunables de la gra-*

vure sur cuivre, nous place devant un nouveau problème du même genre. Nous y trouvons, à la planche XXXI, le *Martyre de saint Erasme,* une feuille in-quarto, d'exécution moyenne, mais très caractéristique dans la composition. Le saint est couché en travers de la feuille, en dessous d'un dévidoir, sur lequel deux hommes enroulent ses entrailles. A l'arrière-plan, un groupe de gens, tous debout, remplissent le milieu de la feuille. De toutes les personnes, c'est celle du roi, qui a ordonné le martyre du saint, qui ressort le mieux.

D'après ce que nous apprend Schmidt, cette feuille appartenait à Schedel, et la marque à l'eau répond à l'une de celles des Frères de la vie commune, que Jansen a publiées dans son *Essai sur l'origine de la gravure sur bois.* (Paris, 1808, p. 387.) Bien plus importante est toutefois notre remarque que la composition de la feuille est, à peu de modifications près, la même que celle du tableau de Dierick Bouts qui se trouve encore actuellement à l'église Saint-Pierre à Louvain. Dans les deux œuvres, le groupement est absolument identique. Ici également le saint est couché horizontalement et remplit presque toute la largeur du tableau. Les mains et les pieds sont garrottés, deux bourreaux mettent le dévidoir en mouvement au moyen de manivelles, un de chaque côté, enfin, le fond est couvert au milieu par le roi et sa suite, tous debout. Il y a certainement des dissemblances dans les positions, dans les draperies, mais l'idée générale est la même, le graveur doit avoir connu le tableau, et nous savons par l'archiviste Van Even, que Dierick Bouts a commencé son « Triptychon » par le martyre de saint Erasme en 1462.

N'est-ce pas un fait digne de remarque que parmi les incunables de la gravure sur métaux se trouvent deux reproductions de tableaux de Louvain, d'une époque qui correspond à celle de l'apparition de la gravure ou qui l'approche de très près?

On objectera peut-être que le hasard y est pour quelque chose; nous ne sommes cependant pas de cet avis. Lorsque le graveur édita les feuilles, il compta certainement sur l'effet qu'elles feraient sur les milieux auxquels elles étaient destinées.

Ces feuilles n'étaient peut-être qu'une simple commande, ce qui expliquerait encore mieux leur existence. Mais ces questions peuvent toujours rester irrésolues. Nous tenions néanmoins à faire remarquer l'étroitesse du rapport. Que l'on en conclue ce que l'on veut, les faits sont là, et s'ils ne nous ont pas permis d'en tirer actuellement une conclusion déterminée, ils serviront toutefois dans la suite des recherches.

Traduction de M. Jules Chenot.

Bruxelles, 15 décembre 1887.

La gravure moderne en taille-douce en Belgique après Rubens.

Extrait de la *Chronik für Vervielfältigende Kunst*, Vienne, 1901.)

I.

LES BURINISTES.

Quand Rubens apparut sur la scène de l'art, tout semblait favoriser l'essor de son génie. Environné de praticiens habiles, il trouvait dans toutes les directions des appuis également puissants, et déjà commencée, la réaction que son génie devait accomplir. La puissante école de graveurs, qui se constitua sous ses inspirations, devait donner à l'art flamand un éclat non moins vif que la peinture elle-même, et devenir la vulgarisation la plus puissante de la gloire du maître.

Mais cette école ne devait point survivre à son illustre chef. Pendant plus de trente années le maître allait à ce point absorber au profit de ses vastes conceptions, les facultés et l'énergie de ses collaborateurs, qu'une décadence rapide devait suivre sa disparition. Après lui, l'école anversoise ne devint plus qu'un corps sans âme.

Aussi bien, sachons-le tenir en mémoire, bien avant la mort de Rubens des circonstances multiples et diverses

avaient assombri le ciel de l'art néerlandais, et compromis gravement ses destinées.

La mort de l'Infante Isabelle (1633) ne faisait pas seulement rétrograder les Pays-Bas catholiques au rang de simple province espagnole, elle entraînait cette autre conséquence, d'arrêter brusquement tout un ensemble d'entreprises dont les artistes avaient puissamment bénéficié jusqu'alors. De quel puissant secours ne fut pas, en effet, le concours des peintres, des architectes et des sculpteurs flamands aux archiducs Albert et Isabelle dans leur zèle religieux et dans les efforts qu'ils firent pour rendre au culte catholique la splendeur qu'il avait perdue sous l'effet des dévastations qui marquèrent la fin du XVI[e] siècle !

Le jeune Ferdinand d'Autriche, dont la réception à Anvers fournit à l'école de Rubens l'occasion d'un dernier éclair de splendeur, survécut à peine au grand peintre dont il honora comme représentant du roi d'Espagne les derniers jours. Peut-être aurait-il pu, avec l'aide de Van Dyck, — qui lui-même le précéda de quelques semaines dans la tombe, — retarder un peu le déclin de l'école, mais le sort de celle-ci allait être fatalement scellé par le traité de paix de Munster (1648) équivalant pour Anvers à un arrêt de mort. L'Escaut était pour toujours fermé à la navigation !

Bizarre et cruelle rencontre ! Ce fut pour le recueil des portraits des plénipotentiaires, délégués à cette mémorable assemblée, que l'école flamande de gravure donna son dernier effort, certainement grandiose, comme pour mieux marquer que là se bornerait pour elle la part que, depuis un siècle, elle avait conquise dans les prédilections de la foule.

En effet, pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle, les graveurs flamands avaient été parsemant le monde de leurs produits, et certainement ils avaient préparé le goût public à l'avènement de cette forme nouvelle et expressive que

Rubens devait, avec tant de succès, entreprendre de faire prévaloir. Si plusieurs des artistes groupés autour du maître n'étaient point nés dans les provinces méridionales des Pays-Bas, d'autres, en revanche, les Pontius, les De Jode, les Lauwers, les Witdoeck étaient bien des fils de la Flandre.

Mais Rubens et Van Dyck disparus, la gravure ne trouvait plus de soutiens que dans l'initiative personnelle des graveurs; E. Quellin, qui survécut de trente-huit années à son maître, trouva encore en Richard Collin un interprète exercé. Mais, il faut bien le dire, aucun éditeur ne vint ouvrir à l'activité des artistes flamands des vues nouvelles. Le XVII[e] siècle n'était pas arrivé à son terme, que déjà dispersés par toute l'Europe, ils mettaient l'excellence de leurs principes au service des maîtres étrangers, trouvant tout à la fois honneur et profit à venir en aide à leur célébrité.

Tandis qu'en Hollande, Soutman, l'ancien élève de Rubens, formait l'école d'où devaient naître les Visscher et Suyderhoef, Arnold de Jode brillait à Londres et ses concitoyens Pierre Van Schupper, Nicolas Pitau, Gérard Edelinck et Corneille Vermeulen s'en allaient graver les maîtres en vogue de l'école française. Le Liégeois Michel Natalis fut nommé à son tour au titre de premier graveur du Roi, et la mort l'empêcha d'accepter son poste — bien qu'on lise dans Soudart qu'il s'en acquitta avec honneur; — il fit, en 1658, un portrait de l'empereur Léopold, et le souverain ne dédaigna pas de renouveler pour lui l'acte de condescendance de Charles-Quint pour le Titien en ramassant le burin qu'il avait laissé tomber, avec les mots : « Souviens-toi qu'un empereur t'a servi ».

Sans doute, ils font honneur au nom flamand tous ces habiles artistes, mais, il faut bien le reconnaître, ni leurs labeurs ni leurs principes ne profitent au pays natal où aucun d'eux ne forme d'élèves.

Du reste, lors même que l'on se pénètre de l'importance des principes de Rubens en ce qui concerne le développement ultérieur de l'art de la gravure, surtout au point de vue de l'action des moyens pittoresques, on ne peut disconvenir que d'autres formes d'interprétation se font jour par degrés et donnent à la gravure une physionomie nouvelle. Une précision de plus en plus grande s'impose aux interprètes en même temps qu'ils s'appliqueront à créer une variété de moyens qui, sans être à proprement parler un progrès, n'en semble pas moins acceptée d'un accord tacite par tous ceux qui tiennent le burin : Edelinck a, dans l'histoire, la réputation d'avoir substitué la taille en losange à la taille carrée.

En Belgique, de loin en loin, on voit encore se produire des tentatives non toujours malheureuses dans le style de l'ancienne école. Le Gantois François Pilsen grava la *Conversion de saint Bavon* d'après un beau tableau de Rubens, le Bruxellois Richard Van Orley reproduit la *Chute des Réprouvés* (Munich et Aix-la-Chapelle) et le *Silène ivre,* mais ce sont là des exemples en quelque sorte isolés et qui ne font que mieux ressortir, par la comparaison même, leur infériorité.

La gravure flamande, bientôt, cessa de compter parmi les arts.

II.

Le régime autrichien en Belgique ne fut pas inclément aux arts. Charles de Lorraine était personnellement un appréciateur éclairé de la gravure, et nous le voyons dès l'année 1755 entrer en possession de toutes les planches de cuivre d'après les œuvres de Rubens, qu'il put acquérir ([1]).

([1]) Voy. H. HYMANS, *Histoire de la gravure de l'École de Rubens.* Bruxelles, 1879, p. 480.

En 1764, il accorde le titre de graveur de S. A. I. à un artiste absolument méritant appelé déjà à diriger l'Académie d'Anvers, Pierre-François Martenasie. Ce fut encore sur les instances de son lieutenant-gouverneur que l'impératrice Marie-Thérèse prit, malgré la résistance de la Gilde anversoise de Saint-Luc, l'ordonnance qui séparait les beaux-arts de celle-ci.

Martenasie avait vu le jour à Anvers en 1729. Formé à Paris, probablement chez Laurent Cars, il arriva bientôt à un degré remarquable de talent, et nous le voyons, à la date du 11 septembre 1759, passer un contrat avec son maître par lequel, en échange du logement, de la nourriture et d'une rente de 600 livres, il s'engage à ne travailler que pour Cars seulement, et à ne signer aucune autre œuvre que celle qu'il gravera pour sa réception à l'Académie ([1]).

Bien que Cars ne soit mort qu'en 1771, nous trouvons Martenasie à Anvers dès l'année 1762, dirigeant l'Académie conjointement avec Herryens. Dès l'année 1779, il dédie à M. Lalive de Jully, le célèbre amateur français, une planche d'*Étéocle et Polynice* d'après André Lens, et plusieurs planches d'après Boucher et Greuze, firent grand honneur à son burin. La planche de l'*Enlèvement des Sabines,* d'après Rubens, dédiée à Charles de Lorraine, est une œuvre absolument distinguée. Il nous a laissé aussi un portrait du Prince d'après Legendre, qui peut compter parmi les meilleures effigies de ce gouverneur. Le portrait de Martenasie figure au Musée d'Anvers. Il ne mourut qu'en 1789.

Un autre graveur flamand, le Bruxellois Antoine-Alexandre Cardon, né en 1739, se signale aussi comme

---

([1]) Guiffrey, Anecdotes inédites sur la vie et les œuvres des artistes français du siècle dernier. (*Courrier de l'Art,* t. III, p. 455.)

graveur. Élève d'Hyacinthe de la Peyne, peintre de Marie-Thérèse, il accompagna son maître à Vienne. Protégé par le comte de Cobentzl, il obtint d'être admis comme pensionnaire du gouvernement, séjourna à Rome et à Naples et fit les planches du grand ouvrage d'Haucarville sur les antiquités du Cabinet Hamilton. Rappelé à Bruxelles par le comte de Cobentzl, il devint professeur à l'Académie. Il signa plusieurs bonnes planches d'après Watteau : *Le Bain rustique* et *La Signature du contrat,* grande planche dans le goût de Le Bas, d'après un tableau de la galerie d'Arenberg. Cardon grava aussi le portrait en pied de Joseph II d'après Herreyns, les portraits de l'archiduc Charles et du prince de Ligne d'après Le Clercy. Il mourut en 1822.

Le fils d'Antoine-Alexandre, Antoine Cardon, se signala à Londres comme un excellent graveur. Il précéda son père dans la tombe. Il mourut en 1813.

Ignace Vanden Bergh, Anversois, né en 1752, avait travaillé également avec quelque succès à Londres où il fut élève de Bartolozzi. Si nous le citons ici, c'est toutefois moins à cause de son mérite que pour ce que nous relevons à son sujet dans les archives de l'Académie d'Anvers et qui éclaire notre sujet d'une lueur particulière.

En 1806, à la veille de partir pour Paris, Vanden Bergh fait une tentative pour être nommé professeur de gravure à l'Académie de sa ville natale. Il échoue, mais le Conseil d'administration, sous la signature de Herreyns, Van Ertborn et Van Brée, déclare que Ignace-Joseph Vanden Bergh, *courtier et crieur juré de profession,* s'était destiné au métier de graveur, qu'il a été élève de Bartolozzi et que « si les circonstances eussent permis de créer à l'Académie d'Anvers une classe de gravure, « branche » aujourd'hui très négligée dans une ville qui a produit » autrefois plusieurs illustres graveurs », Vanden Bergh eût été nommé ! »

Ils engagent beaucoup l'autorité à faire des efforts pour que le graveur ne s'expatrie pas. Mais il semble bien que l'on ne s'en donna guère la peine, car Vanden Bergh quitta le pays et avec lui disparut le dernier représentant à Anvers de l'illustre école flamande de gravure. Il mourut à Paris, le 18 octobre 1824.

Nous retrouvons son nom depuis 1789 sur des gravures au trait et au pointillé. Il fit partie du petit nombre de Belges capables de collaborer au bel ouvrage de B. de Quertenmont : *Portraits de nos seigneurs les États de Brabant qui ont assisté à l'assemblée générale tenue à Bruxelles depuis le 17 avril 1787 jusqu'au 5 décembre de la même année.* Anvers, 1790.

III.

Les détails qui précèdent étaient indispensables à l'explication de ce phénomène, que la gravure flamande si noblement représentée un jour et que l'Europe entière avait saluée de ses suffrages, pût disparaître sans laisser de traces. Fatale conséquence de l'abaissement de la nation! Sous la domination française, le pays avait même cessé de posséder les créations grandioses où les graveurs eussent pu trouver des sources d'enseignement. Il fallait pour les voir aller à Paris. Ce fut aussi de là que partit le réveil.

L'Anversois *Lambert-Antoine Claessens,* né en 1763, après s'être formé à Londres sous la direction de Bartolozzi, consacrait son burin à reproduire quelques-uns des principaux flamands réunis au Louvre : la *Descente de Croix*, le *Christ à la paille,* le *Portrait de Richardot, etc.,* d'après Rubens; mais sa réputation ne lui vint qu'avec la *Femme hydropique* d'après Gérard Dow. Joseph-Charles de Meulemeester, né à Bruges en 1771, après avoir débuté dans sa ville natale comme ouvrier orfèvre et gravé des

cartes d'adresse, se rendit à Paris (octobre 1797) où la protection de son compatriote Suvée lui ouvrit l'atelier de Bervic. Après s'être fait honorablement connaître par quelques planches, entre autres la *Madone de Salario,* gravée pour la Chalcographie du Louvre, le jeune flamand prit, en 1806, le chemin de Rome où Suvée, alors directeur de l'école de France, le reprit sous sa protection et lui procura un logement à la villa Medicis. Pendant les douze années qu'il séjourna dans la ville éternelle, de Meulemeester s'occupa presque exclusivement de la reproduction des Loges de Raphaël en aquarelles. Dix années entières furent consacrées à ce travail dont l'auteur rêvait de faire une œuvre analogue à celle que Volpato avait faite pour les Stances.

Pendant que plongé dans l'extase de son premier travail, de Meulemeester poursuivait avec une inébranlable fidélité sa tâche, le roi Guillaume fit faire des démarches auprès du graveur pour l'engager à se mettre à la tête d'une classe de gravure à l'Académie d'Anvers et relever cet art du marasme où il était tombé.

De Meulemeester résista longtemps malgré l'insistance de ses compatriotes. Médiocrement soucieux des événements terrestres, il poursuivait sa tâche couché sur une échelle devenue légendaire.

« Après une si longue absence, lui écrivait Charles Van Hulthem, le meilleur connaisseur qu'il y eût alors aux Pays-Bas, après une si longue absence, nous avons besoin de vous pour rétablir dans notre pays la gravure dont on ne trouve presque plus de trace, après y avoir fleuri plus que dans toute autre partie de l'Europe. C'est à vous de faire une nouvelle école. »

Ce ne fut toutefois qu'en 1820 que de Meulemeester regagna la terre natale et, finalement, après quelques mois, venait occuper la chaire où l'appelaient les vœux de tous les artistes.

Si passionné qu'il fût pour son art, de Meulemeester fit en somme peu de chose pour l'avancement de celui-ci. On lui offrit de fortes sommes pour son portefeuille d'aquarelles des Loges. Il ne put se résoudre à se séparer des témoins de ses longues années de labeur. Sur le point de contracter avec M. Firmin Didot un accord pour la cession de l'ensemble au prix de 300,000 francs, il se sauva de Paris pour ne pas se laisser convaincre! Et pendant ce temps, il demandait des secours au Gouvernement des Pays-Bas pour pouvoir travailler en personne à la reproduction de ses planches. Il courait l'Europe pour recueillir lui-même des souscripteurs, et perdait ainsi un temps énorme qu'il aurait pu mieux consacrer au travail.

Dès le mois de mai 1829, il donnait à Anvers la démission de son emploi de professeur, afin de se consacrer exclusivement à son travail des gravures des Loges, entrepris à lui tout seul. Bientôt après il allait à Paris poursuivre sa tâche. Il y était pendant la révolution de juillet 1830, et l'on raconte que, nouvel Archimède, il n'eut même pas le temps de s'apercevoir de celle-ci, tant avait été grande son ardeur au travail! Lorsqu'il mourut en novembre 1836, à peine douze planches de son recueil avaient paru.

Il se constitua plus tard, à Bruxelles, une société pour l'achèvement de la publication des Loges de de Meulemeester. Le recueil complet de cinquante-deux planches ne vit le jour qu'en 1853 avec un texte du Bon Reiffenberg et une dédicace à Léopold Ier.

Le départ prématuré de de Meulemeester avait eu pour conséquence de faire renaître toutes les incertitudes sur l'avenir de la gravure en Belgique. Le désir que l'on avait de voir fleurir cette branche, ne donnait que plus d'évidence à son degré d'abaissement. Aucun homme n'était là pour reprendre l'œuvre à peine ébauchée.

Si quelques jeunes gens étaient venus se grouper autour

de de Meulemeester, ce n'était pas dans leur groupe qu'on pouvait s'attendre à trouver l'autorité nécessaire. On en fut si bien persuadé que le cours de gravure resta vacant pendant plusieurs années. On avait songé à rappeler Claessens, mais les démarches tentées à cette fin n'aboutirent pas.

Dans l'intervalle, une transformation importante s'était opérée dans la situation politique du pays. La Belgique rendue à elle-même avait, sous l'influence des idées d'affranchissement qui possédaient alors tous les esprits, vu l'art lui-même rompre les dernières attaches qui l'enchaînaient à l'école de David, dont les années d'exil, on le sait, s'étaient écoulées à Bruxelles où il mourut en 1825. D'Anvers était parti le mouvement d'émancipation, dont Wappers leva l'étendard avec son *Bourgmestre de Leyde*, exposé à Bruxelles en 1830, peu de jours avant la révolution. Toute la jeunesse artiste se joignant au mouvement romantique qui, sans mener au progrès indéfini, ouvrit cependant des voies où devaient marcher avec succès beaucoup de représentants de l'école flamande.

Ce fut sous ces influences que renaquit la gravure flamande, qui, de nouveau, pouvait puiser ses exemples dans l'école nationale de peinture.

Wappers trouva des interprètes empressés. L'un des premiers et des principaux fut *Ferdinand Lhérie*, d'origine française, venu jeune en Belgique et qui mourut à Anvers vers 1848. Il pratiqua la manière noire d'une façon tout à fait distinguée et contribua certainement au succès du *Bourgmestre de Leyde* par une planche de grand format qui, d'ailleurs, lui valut des succès non seulement en Belgique mais à l'étranger. Il grava avec le même procédé, toujours d'après Wappers : le *Christ au tombeau, Héloïse et Abeilard, Agnès Sorel et Charles VII,* et d'autres planches encore. Mais Lhérie ne fit pas école. Cet honneur appartint à un ancien élève de de Meulemeester : Erin Corr.

Erin Corr était issu de parents irlandais, avait vu le jour à Bruxelles en 1803. Il devint l'élève de de Meulemeester après avoir débuté comme lui chez un orfèvre. Ses études furent poursuivies à Paris sous Wedgewood et Forster.

De retour en Belgique en 1830, il se signala comme artiste et comme patriote au point de mériter, deux ans plus tard, de recueillir la succession de de Meulemeester (1832). Il la conserva jusqu'à sa mort, survenue en 1862.

Si l'on tient compte de l'abaissement de l'art de la gravure en Belgique, Corr n'était pas sans justifier la faveur dont il jouit. Peu distingué sous le rapport de la délicatesse du burin, ses planches se caractérisent par une certaine puissance d'effet qui les identifie assez bien avec les tendances de l'école anversoise de son temps. Médiocrement apte à l'interprétation des peintures où comme dans l'*Agar*, de Navez, du Musée de Bruxelles, une forme précise l'emporte sur la puissance du coloris, il parvint à se tirer avec plus de succès du *Christ en Croix,* de Van Dyck, et de quelques autres pages colorées. On lui doit un portrait de Léopold Ier d'après Wappers (1834), un autre de la reine Louise d'après Ary Scheffer (1839), l'archevêque de Malines d'après Cels (1842). Il manque cependant à l'œuvre de Corr une phase culminante. Il le sentait, et rêvait de couronner sa carrière par deux vastes planches qu'il avait entreprises pour compte de la Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers : *La Descente* et *L'Érection de la Croix* d'après Rubens. Il ne put pas les achever, et MM. J. Franck et Joseph Michiels eurent plus tard pour mission de les finir. On peut admettre que Corr eût fait avec un égal bonheur ce travail complémentaire.

Artiste estimable, Corr a marqué dans l'histoire de la gravure flamande par la conscience de son professorat.

Il a eu surtout l'honneur de former des élèves, qui, tous, ont prouvé l'excellence de sa méthode.

Mais depuis longtemps les amis de l'art rêvaient de voir la gravure participer au mouvement de rénovation qui se manifestait dans l'école belge en quelque sorte simultanément avec la conquête de l'indépendance nationale. A leurs yeux, il ne suffisait point d'un simple cours annexé à l'Académie d'Anvers, le progrès n'était possible qu'à la condition de l'organisation spéciale d'une école régulière, subsidiée par l'État, où pourraient se faire des publications de diverse nature, même en gravure sur bois, et à laquelle s'adresseraient les commandes du public. Il était d'autant plus naturel que cette question fût soulevée, que la Législateur était appelée à porter au budget un crédit spécial pour l'enseignement des beaux-arts. Rarement et dans aucun pays, il fut autant question de la gravure qu'en Belgique en 1836.

La question, du reste, se présentait comme assez passionnante, car elle mettait aux prises des intérêts divers : intérêts particuliers et amours-propres locaux. Un artiste qui eut son heure de vogue, le peintre Joseph Paelinck, iconophile très distingué, n'avait cessé d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur la nécessité de l'intervention officielle pour rendre à la gravure une partie de sa vitalité passée. L'importance même de la lithographie était une menace pour le graveur. Une *Association nationale pour favoriser les beaux-arts* s'était constituée à Bruxelles. Elle avait publié des œuvres remarquables, et un projet avait même été élaboré pour la reproduction en lithographie de l'œuvre de Rubens. C'est alors surtout que des voix autorisées s'élevèrent pour démontrer l'urgence de soutenir la gravure menacée d'une disparition inévitable, si les œuvres si naturellement réservées à son concours étaient abandonnées à la seule lithographie.

Une discussion longue et intéressante eut lieu à la

Chambre des représentants dans la séance du 16 mars 1836 : « C'est un fait bien pénible pour la Belgique, disait M. Barthélemy Du Mortier, de voir que chez elle il n'y ait plus de graveurs, alors qu'au XVIe et au XVIIe siècle elle était la terre classique de la gravure. A l'exception de deux ou trois graveurs, il n'y en a plus chez elle; il est indispensable de faire renaître cet art, et pour cela il faut créer une école de gravure ». Un arrêté du 23 juillet constitua définitivement cette école. Son siège fut établi à Bruxelles, où bientôt on appela pour la diriger *Luigi Calamatta*. Ce maître célèbre résidait habituellement à Paris. Il s'engageait à passer tous les ans, au moins six mois à Bruxelles. Les élèves qui se faisaient inscrire à l'école, contractaient un engagement de quatre ans. Ils devaient être rétribués dans la mesure de leur talent.

A dater de ce jour, un double courant, on dirait plus justement un double effort, se manifesta donc en Belgique dans l'art de la gravure au burin, Bruxelles et Anvers constituant des foyers distincts sous la direction respective de Corr et de Calamatta.

De fait, si les deux écoles étaient rivales, Anvers n'eut pas à se repentir de la création du nouvel institut, car une émulation considérable se manifesta bientôt dans les ateliers opposés.

A Anvers viennent se former successivement Verswyvel, Bal, J. Linnig, Collette, Durand, J.-B. Michiels, J. Nauwens, Van Reeth, Wilders, Degraux. A Bruxelles : J. Franck, Demannez, Meunier, Flameng, Delboëte, Gust. Biot, D. Desvachez, J. Thévenin, Lelli, Morelli, etc.

Le Gouvernement compléta son œuvre de rénovation en classant la gravure parmi les branches admises au concours pour le grand prix de Rome.

Anvers et Bruxelles eurent leurs ateliers qui prirent tous deux part à l'achèvement de la suite des Loges de Raphaël, par de Meulemeester. A Anvers, Corr et

ses élèves travaillèrent conjointement aussi au curieux ouvrage sur la Tour de Notre-Dame [1].

Tandis qu'à Anvers les élèves de Corr recevaient à l'Académie même leur enseignement graphique, à Bruxelles, Calamatta avait institué pour les siens un cours spécial de dessin qui produisit des résultats excellents. Le prestige même du maître eut un grand effet sur son enseignement.

Dès l'année 1840, les meilleurs élèves d'Anvers et de Bruxelles se rencontrèrent au premier concours de Rome qui, toutefois, ne donna l'avantage à aucun d'eux.

Bientôt Calamatta fut à même de donner à ses élèves l'occasion de se produire dans de nombreux travaux que sa présence à la tête de l'école de Bruxelles avait procurés à celle-ci. La Galerie de Versailles, de Cavard, entreprise en 1838 [2], la Galerie de Florence, nous montrent des planches signées par de jeunes graveurs belges : Franck, Desvachez, Meunier, Biot, Demannez, qui permettent de concevoir les plus belles espérances pour l'avenir de l'école. En même temps, à Anvers, Jos. Bal gravait, d'après N. De Keyser, le *Moine quêteur* (1844), planche à laquelle Van Reeth donna pour pendant : *Un Turc,* d'après le même peintre.

Presque à la même époque, un autre élève de Corr, Michel Verswyvel, se faisait connaître par deux planches de première importance d'après Wappers : *L'Ange du bien et l'Ange du mal* et par le portrait du peintre d'après lui-même. Ce ne fut point seulement la célébrité du directeur de l'Académie d'Anvers qui fit le succès des planches du jeune graveur.

---

(1) *La Tour de l'Église Notre-Dame d'Anvers,* mesurée et dessinée par L. SERRURE, architecte, sous la direction de P. ERKEN, architecte. Anvers, 1837, 3 vol. in-fol., atlas.

(2) *La Galerie de Florence,* gravée sur cuivre et publiée par une société d'amateurs sous la direction de Bartolini, Bezzuoli. 1844.

Verswyvel fit preuve de qualités premières dans son travail et, tout en rendant d'une manière parfaite le pinceau du Maître, il fit preuve, en outre, d'une personnalité absolument remarquable. Verswyvel, sans être un graveur profond, fut certainement un des graveurs les plus pittoresques de l'école flamande moderne. Il excellait à donner à ses planches une opposition de couleur remarquable par une gradation des plus adroites dans l'importance des tailles dont les plus fines se perdent dans la lumière avec un art parfait. En outre, ses noirs ont une transparence et un velouté qui les assimile à l'aquateinte.

Par malheur, Verswyvel, d'un tempérament maladif, produisit peu, et quand il mourut, à peine âgé de 49 ans, en 1868, il ne laissait pas d'élèves. Il avait été membre correspondant de l'Académie et portait, depuis 1864, le titre de graveur du roi des Belges. Outre les deux planches d'après Wappers, déjà citées, il laissait un portrait, de grand format, du roi Guillaume II de Hollande, gravé d'après De Keyser, et qu'on peut citer comme une des meilleures planches qui aient vu le jour en Belgique. Le cuivre de cette planche était la propriété de la famille royale des Pays-Bas. En 1853, la ville d'Anvers envoya le peintre De Keyser à Vienne, pour y exécuter, en peinture, un grand portrait de l'archiduchesse Marie-Henriette, fiancée à l'héritier du trône de Belgique. Verswyvel fut chargé de reproduire en gravure ce portrait qui orne l'Hôtel de ville d'Anvers. Ce fut la dernière et la moins satisfaisante des œuvres de l'habile graveur. Il est vrai que le manque d'effet de la peinture ne laissait de ressource qu'à la finesse de son burin, finesse excessive eu égard aux dimensions de la planche.

Le concours de Rome de 1848 devait avoir cet intérêt capital de montrer les progrès réalisés par l'école belge le gravure durant un intervalle suffisamment long pour montrer l'influence des mesures décrétées par l'État.

Calamatta avait formé des élèves distingués : J.-B. Meunier, J. Franck, J. Demannez. Corr, de son côté, mettait en ligne Jos. Bal et Pierre Van Reeth. Ce fut l'école d'Anvers qui triompha. Le prix échut à Bal.

Camille-Joseph Bal avait vu le jour à Anvers en 1820. Venu jeune se former à l'école de sa ville natale, il était doué d'un sentiment profond de son art, et la délicatesse de son burin s'est révélée dans quelques œuvres d'un sentiment exquis. Aussi eut-il à son retour en Belgique le privilège d'attirer l'attention de Gallait qui lui confia la gravure de plusieurs de ses meilleures créations : *La Tentation, Jeanne la Folle* mettent puissamment en relief les qualités du jeune maître. Ces deux planches, gravées l'une et l'autre pour un éditeur de Bruxelles, M. Vander Kalk, et subsidiées par l'État, eurent un succès absolument légitime.

Moins coloriste que Verswyvel, Bal avait à un plus haut degré que son condisciple le sentiment de la forme. Son burin délicat se prêtait à merveille aux raffinements de la peinture de l'habile artiste dont il avait pour mission de traduire les œuvres. Aussi *La Tentation* le rangea-t-elle d'emblée parmi les artistes les plus considérés du burin. Il en avait saisi les nuances avec une entente parfaite et donné à toutes les valeurs leur exacte expression.

La Monténégrine d'après Jaroslav Czermak, élève de Gallait, gravée pour la Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers, prétend au succès de la *Jeanne la Folle,* l'œuvre dominante de l'auteur. Vient alors une planche de la *Belle Jardinière*, de Raphaël, gravée pour Dondorf à Francfort-sur-Mein (1858), œuvre non moins sérieuse.

A la mort de Corr, en 1862, Bal fut appelé à recueillir sa succession en même temps que le Gouvernement belge lui confiait la gravure de la grande page de Gallait : l'*Abdication de Charles-Quint*. Malheureusement l'artiste

ne fut pas en état de pousser fort avant cette œuvre qui devait être la plus considérable de sa carrière. Il mourut en 1867, à peine âgé de 47 ans.

IV

Les efforts du Gouvernement amenèrent, et plus tôt qu'il n'eût été permis de l'espérer, des représentants de la gravure d'incontestable mérite. Il restait à compléter l'œuvre, à assurer son avenir, à donner à l'art si longtemps déshérité une place définitive dans les sympathies du public. Sous ce rapport, la suite de l'histoire de la gravure en Belgique est chose abolument cruelle pour quiconque est pénétré comme nous le sommes de la raison d'être d'un art qui a si puissamment contribué au progrès intellectuel des masses.

Si Anvers avait triomphé au concours de 1848, Bruxelles produisait, sous la direction de Calamatta, une pléiade de jeunes graveurs qui se signalèrent par un incontestable talent.

Les plus éminents, *Jean-Baptiste Meunier,* né en 1821, *Joseph Franck,* né en 1825, mort en 1883, *Joseph-Arnold Demannez,* né en 1826, avaient participé eux aussi au grand concours et donné la preuve de leurs remarquables aptitudes. Meunier, qui avait les plus grandes chances de succès, n'avait pu pousser jusqu'au bout l'épreuve, par suite de maladie. Seul d'entre les élèves de Calamatta, il avait accompagné son maître en Italie, dessiné aux « Uffizi » plusieurs des tableaux destinés au grand ouvrage dont il a été fait mention plus haut, et gravé en outre le *Saint Sébastien* de Gavanna, les portraits de Giorgione et du Primatice. Franck y contribua de son côté par de bonnes planches : le portrait de Battista Sforza d'après P. della Francesca et l'un des bas-reliefs de della Robbia, œuvres

exécutées d'après des dessins venus d'Italie. Bientôt tous deux quittaient l'école pour se livrer à des travaux indépendants, tant à Bruxelles qu'à Paris.

Calamatta, entouré de plusieurs autres élèves, Mariano Morelli, Italien, né en 1830, David Desvachez, Français, Demannez, Delboëte, J. de Meersman, né en 1830, Louis Falmagne, né en 1829 et mort en 1871, jeta les bases d'une publication fort remarquable à laquelle il donna le titre de *Musée historique belge ou collection de portraits historiques*, gravé par une réunion d'artistes sous la direction de L. Calamatta. La publication entreprise en 1849 fut poursuivie lentement jusqu'en 1886. Elle compte en tout dix portraits en buste : *Godefroid de Bouillon, Philippe le Bon, Charles V, Memling, Rubens, Van Dyck, Duquesnoy, Edelinck, Grétry* et le *Prince de Ligne.*

Le recueil devait avoir vingt planches; il ne put aller qu'à la moitié, moins à cause de l'absence de valeur des planches qu'à cause du peu d'intérêt de plusieurs des œuvres originales. On entreprit également une série de têtes de femmes, intitulée : *Les douze dieux de la Peinture*, suite gravée plus spécialement par Demannez et de Meersman. Ce furent les deux seuls travaux d'ensemble entrepris par l'atelier national dont l'opinion publique avait si énergiquement réclamé la création. Pas une seule reproduction d'œuvre développée d'après un maître national n'avait vu le jour, pas plus à Bruxelles qu'à Anvers ! La Belgique possédait des graveurs, c'était incontestable, mais auxquels manquaient les occasions autant que le moyen de se produire. Un tel état de choses rendait la chute de l'école inévitable.

Ceux que la chose intéressait en furent vivement alarmés. Dès le début de 1854, Corr fit à l'Académie de Belgique un rapport pour exposer les suites désastreuses de cette inaction. « Il y a environ quinze ans, dit-il, le Gouvernement eut l'idée heureuse, quoique un peu tardive,

d'établir deux écoles de gravure : l'une à Bruxelles, l'autre à Anvers. Dans un si court espace de temps, ces institutions ont formé des jeunes graveurs habiles auxquels il ne manque que l'occasion d'exercer leur talent ». Il rappelait les grands encouragements donnés à la gravure en France, où le Gouvernement venait de commander, en 1853, pour 275,000 francs d'estampes à des artistes.

Corr demandait en faveur des jeunes artistes belges la protection de l'État, se manifestant sous la forme de la fondation d'un grand ouvrage national où seraient reproduites les œuvres des sommités de l'art flamand; l'institution d'un prix quinquennal de gravure destiné à récompenser la meilleure œuvre qui n'aurait été l'objet d'aucune commande spéciale; enfin la commande à chaque exposition, de deux planches qui seraient distribuées aux souscripteurs à l'ouverture du salon suivant.

Les idées de Corr restèrent sans suite, excepté toutefois la commande à l'Exposition triennale des Beaux-Arts de Bruxelles, d'une planche de grand format d'après une œuvre exposée. Cet exemple fut suivi à Anvers par la Société d'Encouragement des Beaux-Arts. De plus, l'Académie de Belgique fut autorisée à insérer dans ses *Annuaires* le portrait de ses membres décédés, reproduit par la gravure au burin.

Pour le reste, les choses allèrent comme avant.

En 1855, le nouveau concours de gravure de Rome vint mettre en relief le talent d'un graveur des plus distingués, sorti, cette fois, de l'école de Bruxelles, M. Gustave Biot, né à Bruxelles en 1833. Doué d'un remarquable sentiment de la forme, Biot fit preuve, dès son étude de concours, d'une science pratique qui, chez un jeune homme de 22 ans à peine, annonçait un graveur du plus bel avenir, promesses d'ailleurs pleinement réalisées par la suite.

Parti pour l'Italie en 1856, Biot n'en revint qu'en 1860.

Le grand succès de son concours de Rome ne faisait que

mieux ressortir la pénible situation faite aux graveurs en Belgique. Au début de 1859, le Ministre de l'Intérieur, M. Rogier, constatait lui-même dans une lettre à l'Académie de Belgique, que si les sacrifices de l'État n'étaient pas restés stériles, considérés dans leur ensemble, les résultats ne répondaient ni à l'attente du Gouvernement ni à celle du public. Le Ministre déplorait que les graveurs n'eussent point abordé la reproduction d'œuvres de l'ancienne école, et constatait en outre que, faute d'une direction sérieuse, la gravure avait manqué à sa mission. Il invitait l'Académie à lui soumettre un plan d'ensemble annonçant que, pour sa part, il était tout disposé à augmenter dans une large proportion les crédits accordés jusqu'alors à l'encouragement de la gravure.

L'Académie nomma une commission chargée de donner suite aux vœux du Ministre. Corr, Calamatta, Navez, De Keyser, Alvin et, plus tard, Siret eurent pour mission d'élaborer un plan d'ensemble.

Siret, dans une note développée, expose les tristes circonstances dans lesquelles se trouvait alors la gravure en Belgique. « Il doit paraître inconcevable à l'étranger, autant qu'à nous-mêmes, disait-il, que nous fassions si peu de cas de nos gloires artistiques. Nos vieux peintres n'ont pas encore trouvé dans notre école moderne un seul graveur qui les ait reproduits. Depuis trente ans qu'avons-nous fait? Il faut avoir le courage de le dire : rien. Tandis que chez d'autres nations on s'est appliqué avec un orgueil légitime à populariser les œuvres nationales non seulement par la gravure au burin, mais par tous les procédés possibles de reproduction, nous sommes restés froids et indifférents en présence de l'exploitation naturelle de nos plus chers intérêts. Quelle que soit la cause de ces faits, elle existe; elle n'a que trop existé, il importe de la faire cesser et cela doit être facile à une nation qui, eu égard à ses artistes, à leur nombre, à sa population générale,

est, évidemment, le centre artistique le plus favorisé du globe ».

Siret insistait sur l'importance de l'intervention de l'Etat en la matière et sur le moyen que, seul en Belgique, il peut mettre en œuvre pour donner à la gravure sa véritable direction.

« On dira, ajoute-t-il : où sont les œuvres de nos graveurs? Les voit-on jamais à une vitrine d'éditeur? Les revues les analysent-elles? Les journaux les ont-ils annoncées? Par un concours étrange de fatalités, toutes les voies de la publicité leur sont fermées. De temps en temps on les voit à une exposition triennale. Chez les marchands on ne les connaît pas, ou du moins leur prix est si élevé que notre enthousiasme s'en trouve refroidi. » « A quoi nous sert, dit-il, d'autre part, d'avoir des graveurs si nous n'avons pas d'imprimeurs. Dans l'état actuel des choses, nos planches sont tirées à Paris et nécessitent des sacrifices pécuniaires dont le chiffre nous effrayerait si nous étions autorisé à les placer sous vos yeux. Ces frais sont tels que pour les solder, plus d'un artiste s'est vu contraint d'abandonner la propriété de son travail. »

L'Académie présenta finalement au Ministre un plan d'ensemble, offrant assez d'analogie avec le plan suivi par la *Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*. Plusieurs séries auraient été créées ayant des formats différents et embrassant des ordres différents de produits : 1° une grande collection pour les œuvres importantes ; 2° une collection d'ordre plus varié, dans laquelle auraient pris place les reproductions d'œuvres moins solennelles ; 3° enfin un recueil destiné à la reproduction des objets d'art anciens disséminés dans les monuments du pays. Il devait être créé, en outre, une Chalcographie nationale dont les planches commandées par l'État seraient vendues à des prix variant selon l'avancement du tirage, les diverses éditions étant mises en adjudication publique.

« L'absence d'une direction supérieure a été pour une grande part dans les résultats dont on se plaint, disait le rapport au Ministre. L'Académie pense comme vous, Monsieur le Ministre, qu'une direction sérieuse, suffisante, a fait défaut jusqu'ici aux travaux de nos graveurs et que c'est à cette cause qu'il faut s'en prendre si, en effet, l'art de la gravure a manqué à sa véritable mission. »

Le Gouvernement recula-t-il devant les frais? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'une fois le rapport envoyé, il ne fut plus question de rien. Moins de deux ans après, Calamatta, nommé professeur à l'Académie royale de Milan, retournait en Italie et la Classe de gravure, qu'un arrêté royal du 3 novembre 1848 avait privée déjà de son autonomie pour l'annexer à l'Académie de Bruxelles, cessa d'exister.

Les formes d'encouragement auxquelles le Gouvernement a recouru depuis cette date, ont consisté exclusivement dans des subsides accordés aux graveurs, en échange d'un certain nombre d'épreuves des planches qu'ils ont jugé devoir entreprendre; dans la commande faite tous les trois ans d'une planche destinée aux souscripteurs aux loteries des Expositions triennales des Beaux-Arts à Bruxelles; enfin en quelques portraits de petit format gravés au burin pour illustrer les *Annuaires* de l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

Encore le Gouvernement a-t-il consulté lui-même, il y a quelques années, l'Académie sur l'opportunité qu'il y aurait de recourir à l'eau-forte pour ces travaux, ce qui d'ailleurs n'a pas été accueilli. Enfin la Classe des beaux-arts de l'Académie accorde tous les cinq ans un prix de mille francs à la meilleure gravure au burin qui lui est soumise.

Pour un motif qu'il nous a été impossible de pénétrer, l'enseignement de la gravure a disparu totalement du programme des cours de l'Académie de Bruxelles. A Anvers, un cours existe aujourd'hui, dirigé par M. *J.-B. Michiels*,

ancien élève de Corr. Le concours de Rome a persisté. Il a eu lieu en 1861, en 1868, en 1874, 1881 et 1886. En 1861, en 1874 et 1886, le prix échut à des élèves de l'École d'Anvers.

En 1868 il n'y eut point de concurrents. Enfin, en 1881, le prix fut attribué à un jeune homme, M. *L. Lenain,* formé à Mons, où l'un des professeurs, M. *A. Danse,* ancien élève de Calamatta, initie certains de ses élèves à l'art de la gravure.

Il est bon d'ajouter aussi, qu'au concours de 1886, le nombre réglementaire de six concurrents n'ayant pas été atteint, il n'y a pas eu de concours préparatoire et que les concurrents ont été admis de droit à l'épreuve définitive. Bien qu'un prix ait été attribué, plusieurs membres du jury ont fait entendre des plaintes légitimes sur la faiblesse des concurrents et sur l'insuffisance complète, à leurs yeux, de l'épreuve finale.

V.

Notre tâche sera complète quand nous aurons donné un aperçu des productions de la gravure belge telle qu'on le voit se succéder dans la liste des graveurs qui doivent leur notoriété à leur propre initiative et dont les œuvres furent exposées aux Salons triennaux de peinture.

Le plus fécond des représentants de l'école contemporaine fut assurément le Bruxellois *Joseph Franck.* Né en 1825, il débuta fort jeune par la gravure sur bois et devint élève de Calamatta bientôt après l'arrivée de celui-ci en Belgique.

Arrivé de bonne heure à un degré d'adresse technique remarquable, Franck participait, à 19 ans déjà, à la publication de la Galerie de Florence dont il a été parlé plus haut. Deux ans après, en 1846, il gravait le bas-relief de Luca Della Robbia, qui reste l'une de ses meilleures pro-

ductions et lui valut une médaille au Salon. En 1851, il exposait une grande gravure du *Parmesan surpris dans son atelier* d'après le Bruxellois Van Eycken ; cette planche eut un succès extraordinaire. L'œuvre de Franck compte cinquante numéros, produits en l'espace de quarante ans. Il y a dans le nombre des planches très importantes. Parmi les œuvres modernes : *Le Prisonnier*, d'après Gérôme, publié par Goupil en 1868 ; *La Glycine,* d'après Portaels, même éditeur, 1867 ; un *Regret,* d'après Alexandre Robert, une des meilleures œuvres de l'artiste ; *Judas errant la nuit de la condamnation du Christ,* d'après Alexandre Thomas ; *Paul et Virginie,* d'après Van Lérius, la planche que nous reproduisons. Parmi les reproductions d'anciens tableaux, Franck a donné *Le Christ sur les genoux de la Vierge,* d'après Van Dyck (1862) ; *La Vierge au Lys,* d'après Léonard (coll. Pourtalès), planche commencée par Aristide Louis. Paris, Goupil, 1863 ; *Saint Martin,* d'après Van Dyck (Goupil, 1872) ; *Descente de Croix,* d'après Rubens, planche commencée par Corr (Société d'Émulation des Beaux-Arts d'Anvers, 1873) ; enfin, l'*Ensevelissement du Christ,* de Quentin Metsys, grande planche qui parut peu de temps avant sa mort, sans avoir trouvé d'éditeur.

La carrière de Franck a donc été des mieux remplies, et si l'école belge a vu paraître sous d'autres noms des planches qu'il est souvent permis de préférer aux siennes, il a du moins cet honneur d'avoir, presque seul, conservé par le burin des œuvres qui, comme le *Saint Martin,* de Van Dyck, et l'*Ensevelissement du Christ,* de Quentin Metsys, n'avaient jamais été reproduites précédemment. La planche de *Paul et Virginie,* dont nos lecteurs ont sous les yeux une reproduction, est, de toutes les œuvres du maître celle qui donne l'idée la plus avantageuse de la délicatesse de son talent ; aussi eut-elle un grand succès. Franck avait remporté la médaille d'or au Salon de Berlin

de 1872. Il succéda comme membre de l'Académie de Belgique à E. Corr et fut élu, en 1882, correspondant de l'Institut de France. Il fit donc grand honneur à son pays.

Moins fécond que Franck, et son aîné de quatre ans, *Jean-Baptiste Meunier*, né à Bruxelles en 1821, est considéré, à juste titre, comme le représentant le plus distingué de l'école belge contemporaine. On doit regretter que cet éminent artiste n'ait pas été mis à contribution pour la reproduction de quelques pages considérables de l'ancienne école flamande. Personne ne semblait mieux désigné que lui pour recueillir la succession de Corr, ni plus capable d'enrichir la Chalcographie belge de reproductions d'anciens maîtres. On peut envisager le *Portrait de Rubens,* d'après l'original du Musée des Offices, de Florence, et publié par l'auteur à l'occasion du troisième centenaire de la naissance du maître, comme la plus belle des planches de l'école belge contemporaine.

Excellent dessinateur, et doué d'un sentiment artistique élevé, Meunier a interprété supérieurement des tableaux de Wappers : *Boccace lisant le Décaméron à Jeanne de Naples* (1851); *Louis XVI au Temple* (1857); *Le Camoëns* (1872, Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers). Il a aussi gravé, d'après Madou, *La Chasse au rat* (1860), planche qui fut commandée pour les souscriptions de l'Exposition de Bruxelles, et l'*Arquebusier* (1863). C'est à lui que le Gouvernement a commandé l'achèvement de l'*Abdication de Charles-Quint,* de Gallait, planche laissée inachevée par Jos. Bal à l'époque de sa mort. Meunier est correspondant de l'Académie de Belgique.

L'école de Bruxelles a trouvé un représentant distingué en *Jos.-Arnold Demannez,* né à Anvers en 1826, et qui fut de bonne heure élève de Calamatta avec lequel il collabora à plusieurs planches importantes. Dès l'année 1848, il

donna pour la « Galerie de Florence » un *Portrait de Galilée* d'après Sustermans, qui faisait remarquablement augurer de son avenir ; le *Portrait de Van Dyck* appartenant à la série « des portraits historiques belges » fut gravé, en 1852, avec beaucoup de talent. D'une manière générale toutefois, Demannez n'a point abordé l'interprétation des maîtres anciens. *La Veuve* d'après Willems, gravé en 1878 par la maison Goupil, de Paris, appartient aux meilleures planches belges autant par sa délicatesse d'opération que par le brillant du coloris. *Le Chrétien martyr*, de Slingeneyer, commandé pour l'Exposition de 1863 ; *Roméo et Juliette*, de Jalabert (1866, Goupil, à Paris), et le *Cabinet d'Érasme*, de Leys (Exposition de Bruxelles de 1872), ont fourni à Demannez l'occasion de donner des planches fort remarquables par la correction du burin et la précision du rendu.

Membre de l'Académie de Belgique depuis 1878, Demannez peut être cité comme l'élève de Calamatta dont les procédés se ressentent le plus de ceux du maître.

Gustave-Joseph Biot fut un des plus jeunes élèves de l'école de Bruxelles. Né à Bruxelles en 1833, il fut à même de graver, dès l'âge de 16 ans, une planche tout à fait remarquable, le *Portrait du duc d'Albe*, d'après le Titien, et à l'époque où le prix de Rome lui fut décerné, en 1855, il s'était fait connaître depuis plusieurs années par des planches peu développées, mais excellentes, des portraits pour l'*Annuaire de l'Académie* et pour « la Galerie de Florence ». Biot est connu en Autriche par un *Portrait de l'Empereur* gravé avec une extrême finesse, d'après Joseph Angeli (1877), et par sa magistrale interprétation de la *Galathée* de Raphaël, publiée par la maison Hans Kaefer, de Vienne (1878). Il a fait aussi, d'après Jaroslav Czermack, le *Miroir*, intérieur slovaque, œuvre commandée pour le Salon de Bruxelles de 1866.

Sans avoir la magistrale ampleur de Meunier, Biot

est certainement celui des graveurs belges qui le suit de plus près en excellence. Ayant quelque temps, et non sans succès, fait de la peinture, il s'entendait supérieurement à adapter ses procédés à ses modèles. Il excelle à donner à ses planches une correction de forme jointe à une finesse de toucher qui permet de ranger certaines de ses œuvres parmi les meilleures de notre temps. A la suite de l'Exposition de Vienne de 1883, il reçut la croix de François-Joseph. L'année suivante, il était appelé à l'Académie de Belgique.

L'école de Bruxelles a formé encore *François Meersman,* né en 1830, et dont l'œuvre principale consiste en portraits d'Edelinck, d'après Rigaud (1854), pour la collection des « Portraits historiques », et une planche d'après Gaspard de Crayer : *La Vierge parmi les Anges* (Musée de Bruxelles, 1869). Toutefois, il ne doit être rangé qu'après les graveurs que nous venons de citer.

Aucun de ces artistes n'a malheureusement formé d'élèves, chose d'autant plus regrettable que, dépositaires des principes de Calamatta, ils auraient, sans nul doute, pu opérer un rapprochement fécond entre les principes puisés à l'école du Maître et le génie de l'art national.

Seul, *Auguste-Michel Danse,* né à Bruxelles en 1829, et également élève de Calamatta, a pu former un élève d'avenir, *Louis Lenain*, né en 1850, et qui a remporté le prix de Rome en 1880. Seulement, l'enseignement de Danse est presque exceptionnel, car il est professeur d'une petite académie à Mons où les élèves s'adonnent de préférence à la pratique de l'eau-forte. Aussi bien Danse lui-même s'est plus spécialement signalé dans cette branche tout au moins par un large mélange d'eau-forte et de burin. Après avoir gravé au burin pur *La Vierge au Calvaire* d'après Thomas, il a largement appelé à son aide l'eau-forte dans une grande planche de la *Folie de Van der Goes* d'après Émile Wauters et aussi quelque peu dans la

Vocation, portrait du fils de l'artiste, d'après le tableau d'Alfred Cluysenaar du Musée de Bruxelles, trois œuvres commandées au graveur pour des expositions de la même ville. Avec un véritable talent d'artiste, Danse a surtout cherché dans la pratique du burin les ressources d'effet, en quoi d'ailleurs il a souvent heureusement réussi.

A ces noms, nous en pourrions ajouter d'autres associés à des travaux respectables : *Jos. Delboëte*, né à Louvain en 1829, *Louis Falmagne*, né à Namur en 1829, décédé à Bruxelles en 1871, qui ont signé des planches d'après Gallait, Portaels, etc. Plus d'honneur a été fait toutefois à l'École belge de Calamatta, par deux artistes, qui bien que Français, l'un par la naissance : *David-Joseph Desvachez*, né à Valenciennes en 1822, fixé à Bruxelles, l'autre par naturalisation : *L. Flameng*, né à Bruxelles en 1831, qui, tous deux, ont puisé leur enseignement à l'école de Calamatta. Desvachez qui n'a jamais quitté Bruxelles où il a, d'ailleurs, remporté ses plus grands succès, a participé à la plupart des entreprises belges de gravure. Outre ses contributions à la Galerie de Florence, à la Galerie de Versailles, aux Portraits historiques, il a gravé *Le Christ entre les larrons* d'après Rubens (Musée d'Anvers), *Le portrait de Charles Ier* d'après Van Dyck (Louvre), *Le Compromis des Nobles* d'après de Biefve (Musée de Bruxelles), *Les Derniers moments de Christophe Colomb* d'après Wappers, *La Sainte famille* d'après Navez (Musée d'Anvers), qui se rangent dans l'École belge non moins par leurs sujets que par le style des gravures, brillantes, un peu froides, mais assurément des plus honorables. En 1858, Desvachez grava, d'après Ingres, le portrait de Calamatta avec une dédicace à son maître : *Hommage de son élève reconnaissant.* Desvachez dirigea même un certain temps les élèves les moins avancés de Calamatta. Ses portraits de la Famille royale sont des œuvres un peu froides, il est vrai, mais faites de la main correcte et sûre d'un artiste qui

connaît à fond la routine des moyens techniques de son art. L'*Art Journal* de Londres, auquel collabora Desvachez, lui consacra un long article où il était mis aux premiers rangs des graveurs modernes. Sa dernière œuvre fut un portrait de Léopold II d'après Gallait, qui lui fut commandé par le Gouvernement belge.

Léopold Flameng, né à Bruxelles en 1831, avant de se fixer à Paris (1853), où il s'est acquit, tant comme graveur au burin que comme aquafortiste, une légitime célébrité, avait mis au jour en Belgique des planches faites pour lui assurer un avenir légitime. A l'âge de 17 ans il contribua à la Galerie de Florence avec une planche d'après le *Bacchus de Rubens*. Il grava aussi, d'après le même maître, une grande planche de la *Trinité* (Musée d'Anvers), traitée dans un style puissant, inspiré des graveurs de l'école flamande du XVIIe siècle. Ce fait nous explique pourquoi Calamatta ne le compta point parmi ses élèves de prédilection. Quelques eaux-fortes, d'après des maîtres belges, avaient révélé de même le sentiment coloriste du jeune homme.

Anvers, aujourd'hui le siège officiel de l'enseignement de la gravure en Belgique, a eu moins que Bruxelles, au temps de Calamatta, le privilège de voir affluer des jeunes gens désireux de se placer sous la discipline de ses maîtres. De plus, et c'est chose remarquable, tandis que les nombreux élèves de Calamatta ont fourni de longues carrières, la mort a éclairci prématurément les rangs de la jeune école anversoise. *Pierre Van Reeth,* né en 1822, *Joseph Wildiers,* né en 1832, meurent tous deux en 1866, après avoir fourni quelques œuvres de réelle valeur. Nous avons vu *Bal* mourir en 1867, *Verswyvel* en 1868. Ces vides ne furent pas comblés. *Joseph Nauwens* a abandonné la gravure sur cuivre pour la lithographie, tandis que *E.-J. Copman,* de Bruges, élève de Bal, après avoir brillamment remporté le prix de Rome en 1861, s'est consacré

au dessin des portraits après avoir passé plusieurs années dans un cloître.

Heureusement *J.-B. Michiels,* né à Anvers en 1821, soutint vaillamment la réputation de la vieille école qu'il dirigea depuis 1876.

Michiels, élève de Corr, devait en peu de temps surpasser son maître. Chargé par la Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts de l'achèvement de l'*Érection de la Croix* de Rubens, laissée par Corr à l'état d'ébauche, il en a fait une œuvre d'un effet puissant et qu'il serait désirable de voir compléter par les volets. Cela serait d'autant mieux accueilli que la composition du tableau même n'est pas rendue dans la planche de Hans Witdoeck ; celui-ci, en effet, sous la direction même de Rubens, travailla d'après une esquisse qui ne répond pas au tableau.

L'œuvre marquante de Michiels est toutefois l'*Aveugle,* d'après Dyckmans, planche terminée en 1864 et qui, par sa délicatesse non moins que par le brillant de son effet, compte parmi les meilleures planches belges. Presque en même temps l'artiste était appelé à reproduire, pour la Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts : *Les Trentaines de Bertal de Hase,* par Leys (Musée de Bruxelles), planche immense et remarquable par l'harmonie qui, dans l'œuvre originale, ajoute un si grand charme à la conception. Toutefois, si les sévérités du burin s'appliquèrent difficilement aux formes parfois incorrectes des œuvres de Leys, il faut reconnaître qu'en les reproduisant, Michiels réalisa des ensembles harmonieux et arriva à des réussites inespérées. Dans ces derniers temps, il a interprété par l'eau-forte plusieurs œuvres du Maître, entre autres les peintures de l'Hôtel de ville d'Anvers.

François Lauwers, né à Anvers en 1854, a fait grand honneur à l'enseignement de Michiels. Lauréat du concours de Rome à 20 ans, ce jeune artiste mit au jour, en la même année 1874, une planche d'après Dyckmans, *La Prière,* qui

n'était plus seulement la promesse, mais la réalisation d'un talent maître de lui. Depuis lors, M. Lauwers a produit d'autres planches : *Entrée de Henri IV à Paris* (Rubens), *Les Irréconciliables* d'après Frans Verhas (1882), mais le style a moins d'ampleur, la forme moins de fermeté que précédemment, et lentement on voit les procédés de l'eau-forte altérer la pureté originelle du burin.

Ici s'achève l'histoire de la gravure contemporaine en Belgique. Il y a peut-être peu d'exemples dans l'histoire de cet art, d'un essor plus rapide, suivi, sachons-le reconnaître, d'un plus rapide déclin. Nous avons montré la Belgique comptant à peine un graveur en 1830, et se trouvant moins de quinze ans plus tard posséder une véritable école, école vaillante et capable d'entreprendre les publications de la plus haute importance. Par malheur, nous l'avons dit à propos de la gravure sur bois, attendant tout de l'intervention gouvernementale, le jour où celle-ci cesse de soutenir le mouvement, la chute est rapide, inévitable.

Plus qu'ils ne le pensent, les graveurs belges eux-mêmes sont responsables de l'état d'abandon où languit leur art. Ils ont manqué d'initiative. Aucun d'eux n'a eu le courage de s'attaquer aux chefs-d'œuvre des maîtres nationaux appartenant à d'autres galeries que celles de la Belgique, de vouer sa vie à l'interprétation suivie d'un certain ordre de créations, portraits ou œuvres de Belges disséminés dans les galeries de l'étranger.

Les Belges graveurs ont trop largement alimenté de leurs produits quelques-unes des plus grandes maisons de l'Europe pour que leurs aptitudes puissent être mises en question.

S'ils avaient, usant de leur initiative personnelle, groupé leurs efforts, nul doute que nous n'eussions aujourd'hui, grâce à eux, une école dont les productions refléteraient l'esprit des grandes époques de l'art flamand.

Pour résumer l'état de la gravure en Belgique, nous pouvons dire que s'il y a encore des individualités de marque, il n'y a plus d'école. Cela est d'autant plus alarmant que, contrairement à ce qui existait il y a un demi-siècle, les artistes eux-mêmes s'habituent de plus en plus à recourir à la photographie pour la reproduction de leurs œuvres, et cela présage la fin irrévocable de l'art de la gravure en Belgique.

La lithographie en Belgique [1].

(Extrait de la *Cronik für Vervielfältigende Kunst der Gegenwart*, Wien, 1898 und 1900, Heft XLII-XLIII.)

Bien plus que la gravure sur bois et l'eau-forte, la lithographie a donné à l'école belge un éclat d'incontestable splendeur. Non seulement presque tous les chefs d'école : Van Brée, Wappers, Navez, Gallait, Wiertz et Verboeckhoven, ont manié le crayon lithographique, mais l'art de Senefelder a créé un groupe de talents dont la réputation a dépassé de beaucoup les frontières du sol natal et dont les œuvres ont brillé sur les plus vastes scènes de l'Europe, à Paris comme à Londres, jusqu'au jour où délaissé pour la photographie, le dessin sur pierre, déchu de son rôle artistique, n'a plus servi qu'à un but industriel.

Moins précoces qu'ailleurs, les premiers efforts de la lithographie en Belgique n'y furent pas moins humbles. Nous avons la preuve qu'en 1816, Bruxelles ne possédait point d'imprimerie lithographique, car, en cette année, J. Odevaere (1775-1830), peintre du roi des Pays-Bas,

---

(1) En écrivant l'*Histoire de la lithographie en Belgique*, M. Hymans a écrit la vie de ses *contemporains*, de ses *amis*. Cette époque, il l'a vécue. Ce sont les seuls renseignements publiés jusqu'ici sur cet art en Belgique.

ancien élève de David, ayant lithographié son propre portrait, le confiait aux presses d'Engelmann, à Paris.

En 1817 toutefois, Charles Senefelder (1786-1836), frère de l'inventeur du nouveau procédé, s'était fixé à Bruxelles, et il ressort d'une circulaire extrêmement précieuse qu'il lança le 18 avril 1818, qu'il avait depuis plusieurs mois donné des cours publics de lithographie et qu'il se proposait de publier ces leçons en un volume annoncé au prix de 15 francs. Ce volume, nous l'avons vainement cherché, et peut-être ne vit-il pas le jour.

Charles Senefelder, non content de vulgariser la théorie, se livrait également à la pratique des procédés d'impression qu'il importait. Diverses pièces portent l'adresse : *de l'imprimerie de Ch. Senefelder, rue de Louvain, 11, à Bruxelles.*

Les premières planches de l'espèce devaient naturellement porter la trace des événements qui venaient de bouleverser la face des choses en substituant le royaume des Pays-Bas à l'Empire français. Si nous ouvrons les catalogues des expositions de cette époque, nous les voyons célébrer sous les formes les plus diverses la gloire du prince d'Orange, le *Héros des Quatre-Bras,* que Van Brée avait même représenté en peinture, le bras en écharpe. De même on retraçait le souvenir du passage des alliés sur le sol belge.

Précisément C. Coene (1789-1841) nous représente, dans une lithographie de 1818, ce fait prodigieux, des Cosaques dans un cabaret flamand, tandis que W.-B. Craan, un ingénieur qui avait dressé le plan détaillé de la bataille de Mont-Saint-Jean, dont le capitaine Gore publiait, en anglais, le texte explicatif dédié à Wellington, faisait imprimer chez Senefelder un hussard en attitude de combat. C'est encore chez Senefelder que H. Johns, miniaturiste anglais, fixé à Bruxelles, faisait imprimer une planche très intéressante, un grand portrait, en pied, d'un barbier

du faubourg d'Ixelles, Jean-Baptiste Franckx, âgé de 100 ans et 1 mois, lequel rasait tous les jours le vieux duc d'Arenberg et touchait, à ce qu'on se racontait, un napoléon d'or à chaque séance [1]. Ce sont là probablement les plus anciennes manifestations de la lithographie en Belgique.

Charles Senefelder, pas plus que ses frères ailleurs, n'était destiné à faire fortune en Belgique. Il n'y fit qu'un court séjour, importa la lithographie en Hollande, puis en Amérique, et revint en Europe où il mourut à l'hôpital, à Munich, en 1836. On a de lui un plan de Bruges imprimé chez Goubaud, à Bruxelles. Un de ses premiers continuateurs, un certain Barthélemy Fabronius de Meyer, né à Cologne en 1808, s'établit à Bruges; il se proclamait neveu de Senefelder, inventeur de la lithographie, ce qu'il était réellement, Senefelder ayant épousé la veuve Fabronius, sa tante. Chose certaine, à dater de 1818, la lithographie fonctionnait régulièrement en Belgique. Les dessinateurs y avaient le choix entre divers imprimeurs. Dès l'année 1819, Goubaud avait pu donner à son établissement le titre de « lithographie royale », et en cette même année et les suivantes, Coene faisait indifféremment imprimer ses planches chez Williaume frères, dont l'un, F. Willaume, était dessinateur lui-même, ou chez G.-P. Vanden Burggraaff. Toutes ces premières planches étaient d'assez mince valeur artistique. Il s'agit de portraits mal dessinés le plus souvent ou d'épisodes et de types locaux, de petits événements tracés d'un crayon pesant et baveux. L'intérêt purement historique de telles œuvres explique à suffisance le prix parfois élevé qu'elles atteignent dans les ventes.

Subordonnée comme elle l'était à l'expérience ou mieux à l'inexpérience des imprimeurs, la lithographie devait

(1) En son souvenir, une rue d'Ixelles porte le nom *du Centenaire.*

naturellement gagner en importance au fur et à mesure des progrès des ouvriers. On ne tarda pas à comprendre combien le dessin sur pierre offrait de ressources à la libre imagination de l'artiste, et bien peu résistèrent dès lors au désir de tenter au moins l'aventure, couronnée de succès divers mais toujours productive, de travaux nécessairement intéressants, car ils appartiennent à l'histoire de l'art.

Anvers, Gand, Tournai et Mons entrèrent bientôt dans le mouvement, et des imprimeurs comme J.-P. Ubaghs à Anvers, Kierdorff à Gand, Dewasme à Tournai, Wauequière à Mons, servis par des dessinateurs d'un vrai talent, furent en état de disputer la prééminence à Bruxelles.

Dès l'année 1819, *Mathieu-Ignace Van Brée* (1773-1839), un peintre alors très en évidence, professeur à l'Académie d'Anvers dont il devait bientôt devenir le directeur, faisait paraître, en le plaçant sous le patronage du prince d'Orange, un cours de dessin composé de cent grandes planches imprimées à Anvers par Ubaghs. La même année, il publiait un grand dessin de son tableau *Guillaume le Taciturne à l'hôtel de ville de Gand*, peinture qui avait excité au plus haut point l'enthousiasme de la foule. Dire que pendant plus de soixante ans les modèles de Van Brée ont servi de base à l'enseignement de l'Académie d'Anvers, c'est dire aussi que la lithographie n'en était pas de qualité trop médiocre.

Bientôt après, *Gustave Wappers* (1803-1875) prenait, à son tour, le crayon lithographique pour reproduire son *Coriolan*, épreuve du concours de peinture de 1823 que, au grand déplaisir d'une partie du public, le jury avait classée seconde, à la suite de manœuvres injustes de Van Brée qui avait fait donner la préférence à un autre de ses élèves. La lithographie acquérait par là une éloquence destinée à servir singulièrement sa cause auprès de la foule.

Eug. Verboeckhoven (1798-1881) fut pour elle, à Gand,

le plus précieux des auxiliaires. Ses premiers essais remontent à 1822 et portent l'adresse de Kierdorff.

A cette époque de sa vie, le futur peintre d'animaux, s'il exprime déjà quelque préférence pour un genre qui devait l'illustrer, aborde également la figure ; mais, à côté de portraits de graves magistrats, de professeurs, d'hommes publics et d'artistes, son crayon retrace des scènes de théâtre et les exploits des gymnastes, d'écuyers et d'écuyères d'un cirque de passage, les grands fauves des ménageries de la foire, même l'échafaud où tombe la tête d'un parricide et jusqu'à l'affiche d'une diligence qui faisait le service de Gand à Termonde. Tout cela est aujourd'hui bien rare et excite à plus d'un titre la convoitise des collectionneurs.

En 1825, Tournai et Mons, quoique centres artistiques de valeur secondaire, eurent cependant aussi leur part dans les progrès de la lithographie. A Tournai, *C.-A. Sweck* ornait de quatorze lithographies une *Promenade aux Alpes* dont il imprime lui-même les premières planches et dont le surplus est confié à Kierdorff. En 1825, le peintre *Philippe-Auguste Hennequin,* né à Lyon en 1762, faisait imprimer chez Aubry quarante-huit grandes planches sous le titre de *Recueil d'esquisses et fragments du recueil de compositions* tiré du portefeuille de M. Hennequin, lithographié par lui. Ce sont des compositions d'un goût classique dans le style de David dont il était l'élève. Il fut le professeur de Gallait et mourut en 1833.

A. Dewasme y avait de bonne heure entrepris la publication d'une *Collection historique des principales vues des Pays-Bas,* avec le concours d'un groupe d'hommes distingués, parmi lesquels *Jean-Baptiste de Jonghe* (1785-1844), un des bons paysagistes belges, et *Louis Haghe* (1802-1885), Tournaisien, mort à Londres dans une haute situation artistique. M. William Simpson

(*Journal of the Society of Arts*, 6 février 1891) assigna à celui-ci une influence prépondérante sur la marche de la lithographie en Angleterre, où, effectivement, il créa des œuvres qui le mirent en haute évidence et lui valurent le titre de peintre de la reine. Il avait débuté à Tournai, sous la direction d'un Chevalier de la Barrière, ancien officier de l'Empire, fixé en Belgique. Haghe suivit en Angleterre un jeune homme de ce pays qui était venu à Tournai s'initier aux procédés de la lithographie.

Dewasme, bientôt aussi, abandonnait Tournai pour se fixer à Bruxelles, et prendre dans la lithographie une position très en évidence; dès le début, ses planches furent reconnues les meilleures de toutes celles qui paraissaient à cette époque en Belgique. Le *Recueil des vues des Pays-Bas* est resté à la fois intéressant et de qualité plus qu'ordinaire. Il publia à Bruxelles *Les principes du paysage* de *De Jonghe*.

Mons prit aussi une part sérieuse à l'essor de la lithographie. Il y avait là un chimiste de quelque valeur, François Gossart, qui s'appliqua à en perfectionner les procédés.

Philibert Bron et *Gaspard Lheureux* (1783-1846) exécutèrent sur pierre, dès l'année 1821, des vues de Mons, point mauvaises d'ailleurs, qui furent imprimées par Waucquière. Elles sont si rares qu'à Mons même on n'en cite qu'une seule collection complète.

C'est également à Mons que, par de très humbles essais, *Madou* préluda à sa réputation future. Né à Bruxelles en 1796, d'abord élève d'Ant. Brice (1752-1817) et de l'Académie de sa ville natale, puis de Pierre-Joseph-Célestin François, le maître de Jean-Baptiste Navez, Madou participe, dès l'année 1813, au concours de Bruxelles et y obtint un prix. La mort prématurée de son père l'obligeait, dès l'année suivante, alors qu'on constituait le royaume des Pays-Bas, à rechercher un emploi dans

l'administration des finances. Attaché ensuite à la division topographique militaire chargée de dresser la carte des nouvelles frontières, puis à la direction du canal de Mons à Condé avec résidence à Mons, il exécuta dans cette dernière ville des lithographies d'un intérêt tout local, aujourd'hui d'une extrême rareté. Elles n'avaient été créées, d'ailleurs, que pour circuler dans un cercle d'intimes.

Ceux-ci pourtant, qui avaient pu voir à l'œuvre le jeune dessinateur, avaient deviné en lui les aptitudes d'un illustrateur de race. Or, à ce moment se constituait à Bruxelles, par l'initiative d'un groupe de savants géologues et naturalistes, un établissement destiné à faire de la lithographie l'auxiliaire des *Annales des sciences naturelles,* publication qui se publie encore et qui eut à Bruxelles de très humbles débuts. Le directeur de cet établissement lithographique devait être *Jobard,* Français de naissance; c'était une individualité multiple, un esprit entreprenant et d'ailleurs cultivé. Devenu Belge, Jobard mourut directeur du Musée royal de l'Industrie. Ayant entendu parler de Madou par ses chefs mêmes, il accourut à Mons ouvrir des négociations avec le jeune employé. Bien que nullement brillantes, les propositions avaient du moins l'avantage d'ouvrir à celui-ci une carrière conforme à ses goûts; elles furent acceptées. Ceci se passait en 1820. Madou s'engageait pour trois ans. Il ne faut, d'ailleurs, attacher aux débuts du dessinateur qu'un intérêt historique.

Jobard confiait à *Madou* et à *H.-A. Kreins* (1806-1862) des travaux très divers : cartes, plans, vues, portraits, etc., un peu au hasard des événements et des commandes. On trouve ainsi des planches de Madou, dès l'année 1821, dans le *Voyage en Circassie,* de Taitbout de Marigny; l'année suivante dans l'*Exploration scientifique de la grotte de Han,* par deux jeunes professeurs, Quetelet et Kickx, lesquels devaient être un jour des

illustrations de la science. Les vues mêmes de la grotte de Han sont de Quetelet, le futur directeur de l'Observatoire, dont Madou qui les reproduit sur pierre devait devenir le beau-frère. Puis, ce sont la même année, les *Fastes Belgiques,* de Ch. Le Cocq et Fréd. de Reiffenberg (1822), où déjà figurent de grandes planches d'après des tableaux et miniatures; enfin le *Voyage pittoresque des Pays-Bas,* quatre volumes, dont les deux premiers se composent exclusivement de vues recueillies par le baron *de Howen,* général d'origine russe au service des Pays-Bas, et que Madou rectifie et complète par l'ajoute de petits épisodes locaux, où éclate sa grande finesse d'observation.

Malgré les progrès accomplis par le jeune collaborateur de Jobard dans l'art de la lithographie, ce n'est toutefois qu'à dater du jour où, maître de ses loisirs, il put donner un libre cours à sa fantaisie que se révèle avec une évidence entière sa haute personnalité artistique.

Paul Lauters (1806-1875), alors tout jeune (il avait 17 ans à peine), travaillait pour la « Chalcographie royale » de Goubaud, et composait des vues tout à fait remarquables pour le *Voyage pittoresque de la Grèce,* de Choiseul Gouffier. A la même époque *J.-J. Eeckhout* (1793-1861), le futur directeur de l'Académie de La Haye, donnait à G.-P. Vanden Burggraaff, lithographe de l'Académie, un volume de *Portraits des artistes modernes, nés dans le royaume des Pays-Bas,* soixante-quatre planches assez médiocres, mais d'un réel intérêt historique, chaque portrait étant accompagné d'une notice. Bientôt après nous trouvons Madou et Eeckhout faisant ensemble, pour Vanden Burggraaff, le *Recueil des costumes du peuple de toutes les provinces du royaume des Pays-Bas.* Sur les cinquante planches dont se compose ce recueil, deux ou trois seulement sont d'Eeckhout et de beaucoup inférieures à celles de Madou qui, cette fois, donne la pleine mesure de son esprit d'observation et de

son rare talent de compositeur. Tous les types ont été dessinés d'après nature. Les métiers divers, les costumes du peuple, les usages locaux maintenant abandonnés y sont traduits en petites scènes dont l'exactitude la plus scrupuleuse n'exclut point le goût le plus délicat. Un coloriage d'une discrétion parfaite rehausse encore la valeur documentaire des planches relatives aux provinces septentrionales, pour lesquelles Madou fit en Hollande un assez long séjour et qui lui valurent dans ce pays une grande popularité.

Jobard comprit ce qu'il avait perdu en ne faisant pas les sacrifices nécessaires pour se conserver une collaboration si précieuse. Ce fut alors qu'il demanda à Madou et à quelques autres de lui faire le *Recueil des costumes anciens et modernes, militaires, civils et religieux,* œuvre analogue à celle qu'Hippolyte Lecomte a publiée en France. Il se compose de cent vingt-quatre planches et, commencé en 1825, ne fut achevé qu'à la veille de la Révolution. La participation de Madou à ce recueil est de très minime valeur. Ses types historiques sont le plus souvent de pure fantaisie. L'homme qui, parmi les artistes belges, devait par la suite représenter le mieux le passé de son peuple, avait, à ce moment de sa carrière, à peine abordé l'étude du costume. *J.-L. Van Hemelryck,* qui fit la majeure partie de l'ouvrage, enrichit le recueil de quelques créations excellentes.

Dessinateur adroit et correct, Van Hemelryck composait avec goût. Il exécuta un recueil curieux et rare paru un an à peine avant la Révolution de 1830 et destiné, semble-t-il, à affermir dans les provinces belges la popularité déjà ébranlée du souverain des Pays-Bas. Le recueil a pour titre *Les rencontres du roi Guillaume,* et met en scène le monarque dans certains épisodes de sa vie, prononçant des paroles, accomplissant des actes dignes d'être recueillis pour l'histoire. Tandis que, d'une part,

comme Joseph II et Frédéric le Grand, il entre à la faveur de l'incognito en relation avec les plus humbles de ses sujets, de l'autre, il fait souvent preuve d'un esprit très libéral dans ses agissements plus officiels. On le voit, par exemple, répondre à l'ambassadeur de Louis XVIII qui réclame, au nom de son maître, l'expulsion des Pays-Bas de l'ex-conventionnel Merlin, jeté par un naufrage sur les côtes des Pays-Bas : « M. l'Ambassadeur, la mer me l'a rendu et je le garde ». Une autre fois, on le voit disant ces mots à Talma : « Jouez, Monsieur, jouez tout ce que vous voudrez; nous ne faisons pas ici la guerre aux hémistiches ».

Abondantes et variées, les œuvres de Madou se suivent à de courts intervalles, accueillies avec toute la faveur due à l'intelligence avec laquelle son spirituel crayon traduisait les types nationaux, les scènes de la vie locale.

C'est ainsi qu'il donna à l'éditeur Delfosse une suite de cinquante planches des *Costumes militaires des Pays-Bas* dans lesquelles l'artiste ne se bornait pas seulement à donner la fidèle représentation du costume, mais aussi des allures des soldats néerlandais, comme le faisaient pour la France Charlet et Raffet. Tout cela était fidèlement interprété d'après nature, et la plupart des officiers que l'artiste représente sont des amis. Ces estampes, coloriées avec soin, ont à côté de leur valeur d'art un grand intérêt historique, car tous les connaisseurs sont d'avis que ses costumes sont d'une rigoureuse exactitude.

Les *Souvenirs de Bruxelles,* qu'il dessine pour Jobard, ne sont pas moins recherchés. L'artiste nous montre dans ces vues animées, des scènes distinguées et des scènes populaires, les courses de chevaux, le concert du Parc, le Corso de l'Allée-Verte avec ses élégants équipages, les salons de peinture et même des scènes de cabaret

N'oublions pas, du reste, que si la Cour résidait alternativement à La Haye et à Bruxelles, cette dernière capi-

tale était beaucoup plus animée que l'autre. C'était là que, sous la Restauration, s'étaient réfugiés la plupart des proscrits du régime précédent; c'était là que les grands acteurs de Paris, Talma, Mlle Mars, jouaient le répertoire classique; c'était sous les ombrages du Parc dont une des allées porte encore le nom d'allée de Cambacérès, que se rencontraient quelques hommes politiques dont le nom avait, pendant un demi-siècle, été mêlé à tous les grands événements européens. Madou voyait familièrement Barrère, David et Talma, et il nous a laissé de ces derniers des portraits dont les contemporains ont proclamé la parfaite ressemblance. Le petit-fils de David lui-même proclame que le portrait de son aïeul dessiné par Madou, est le plus ressemblant que l'on possède du peintre des *Horaces*. Et comme la Belgique subissait de première main l'influence des courants d'opinions de la France, dont elle avait, d'ailleurs, si longtemps partagé les destinées, il n'est pas étonnant que l'épopée napoléonienne y ait largement alimenté l'image. Madou fut ainsi appelé à dessiner pour Jobard une *Vie de Napoléon* en cent quarante-quatre planches (Bruxelles, 1827, 2 vol. petit in-folio), en partie réduites d'après le recueil de d'Arnauld, en partie de sa propre composition.

Si Madou est dans le domaine de la lithographie le premier des artistes belges pendant les années qui, en Belgique, précédèrent la révolution, bien d'autres encore s'y firent remarquer.

En 1828, parut à Bruxelles un ouvrage important : *Monuments de l'île de Rhodes,* par B.-E.-A. Rottiers, fruit d'une exploration scientifique confiée à un officier supérieur belge. Né à Anvers en 1771, Rottiers fut longtemps au service de la Russie (1812) et, les années suivantes, fit la guerre en Perse. Rottiers, entre autres antiquités, recueillit le fameux pavement de mosaïque représentant le jeune Bacchus, qu'on voit au Musée de Leyde. Il s'était mis en route, accompagné d'un peintre,

son concitoyen P.-J. Witdoeck, d'après les dessins duquel furent exécutées les soixante-quinze grandes lithographies illustrant le texte très intéressant de l'officier belge. Au bas de ces planches figurent à côté des noms de *Madou* et de *Kreins*, ceux de *W.-J. Colleye*, *J. Van Genck*, *Linati*, *Gustave Simonau* et *E. Montius*. De ce dernier, il suffira de dire qu'il dut surtout sa réputation au magnétisme.

Gustave Simonau, mort en 1870, fournit comme lithographe, plus tard comme aquarelliste, une brillante carrière. Né à Bruges en 1810, il s'initia de bonne heure à la lithographie à Londres où déjà son père, Pierre Simonau, s'était rendu pour apprendre l'art nouveau. Le jeune Gustave fit donc en Angleterre sa première éducation artistique, et lorsque son père vint monter à Bruxelles un établissement lithographique, il y donna, très jeune encore, des dessins très habiles.

En Belgique, il y avait à cette époque de nombreux marchands d'objets d'art, presque tous Italiens et dont les firmes subsistent encore partiellement aujourd'hui. Fietta, Avanzo, Rottigni, Cremetti à Bruxelles, Tessaro à Namur et à Anvers où était également établi Granelles, Buffa à Bruges, Baretta à Louvain, faisaient un commerce très actif d'images qui traduisaient les idées du jour.

Les événements précurseurs de la Révolution donnèrent à la lithographie un vigoureux essor; pas une mesure du Gouvernement qui, aussitôt, ne trouvât sa répercussion en des images le plus souvent, il faut le reconnaître, dénuées surtout de portée artistique, mais bien accueillies de la foule dont elles traduisaient les idées de façon satirique. Le plus souvent ces feuilles volantes sont insérées dans des recueils comme *La Sentinelle des Pays-Bas* ou *Le Manneken*. Le puissant intérêt de ces pages pour nous est d'avoir rendu sensibles les courants d'idées fugitives. La liberté d'enseignement, le retour des jésuites, le pétitionnement organisé par le clergé dans les Flandres pour l'abrogation des lois restreignant sa liberté d'action, tout

cela donne lieu à de nombreuses lithographies. La *gigantesque baleine* qui vint s'échouer sur la plage d'Ostende le 4 novembre 1827, est le sujet d'une foule d'images lithographiques. La baleine, achetée par H. Kessels, d'Ostende, officier d'artillerie en disponibilité, fut exhibée partout, même à Paris. Kessels était décoré de la légion française pour avoir sauvé l'équipage d'une goélette française échouée près d'Ostende. Plus tard, il mit son épée au service de la cause nationale. La baleine et lui ne firent plus qu'un dans les images satiriques où Hollandais et Belges faisaient intervenir le cétacé comme machine de guerre.

La tempête prévue éclata en septembre 1830. La Belgique prenait les armes pour rompre les liens qui l'unissaient à la Hollande.

Qu'un événement de cette importance ait été pour les illustrateurs une mine féconde à exploiter, inutile de le dire. Les événements et les hommes qu'ils mettaient en relief défilèrent sous les yeux d'une foule avide, avec une célérité à laquelle la lithographie prêtait le mieux du monde sa facile multiplicité. Pour grave que fût le moment, la satire n'abdiquait pas ses droits et ses traits étaient le plus souvent lancés d'une main sûre. Pourtant les caricatures politiques sont de valeur médiocre, quoiqu'elles soient largement inspirées de celles qui furent publiées en France sous l'empire des événements de juillet, adaptées à la Belgique. Parmi les meilleures estampes satiriques parues en Belgique, figurent celles qui portent l'initiale T., abréviation de Tavernier, un Français né à Vannes et mort à Bruxelles en 1859.

La lithographie nous met jour par jour sous les yeux les événements mêmes de la Révolution, tant ceux de Bruxelles que ceux de la province. A côté de Madou, Van Hemelryck, Lauters, Simonau, Van Genck, E. Verboeckhoven, E. Montius, déjà mentionné, apparaissent *Jacques Sturm* (1808-1844), *Louis Huard*, né en 1823 à Aix, en

Provence, mort à Londres en 1874, *Théodore Fourmois* (1814-1871) et les Anglais *Mogford* et *T. S. Cooper.*

Presque tous ces noms sont ceux d'artistes parvenus comme peintres à une notoriété respectable. Sturm, mort à 36 ans, a laissé des tableaux remarqués. Lauters, très apprécié comme professeur, eut son heure de notoriété parmi les peintres. Fourmois occupe le premier rôle dans l'école belge du paysage de cette époque. Huard, peintre extrêmement gracieux, fut appelé à Londres, et l'une de ses œuvres figure au Musée de Bruxelles où il devint un dessinateur des plus brillants de l'*Illustrated London New* et y mourut en cette qualité en 1874. Quant à Thomas Sydney Cooper, à l'heure actuelle encore, une des sommités de l'école anglaise, on sait par lui-même que son séjour en Belgique à la veille de la Révolution fut le point de départ de sa grande renommée ultérieure. Ses lithographies de 1828-1831 annoncent à peine un maître, ce qui ne les empêche pas d'être à la fois habiles et d'un charme de grand goût. Mais Cooper reçut les conseils de Verboeckhoven dont l'influence dans sa peinture est même reconnaissable. De son propre aveu, l'animalier belge exerça sur son avenir une influence prépondérante. Il existe de Cooper un vaste *Panorama de Bruxelles* et une grande vue de la cathédrale d'Anvers, pages à la fois très artistiques et très précieuses pour les sujets. Ses dessins de scènes de la Révolution belge, signés T. S. C., sont parmi les meilleurs qui aient été inspirés par ces événements.

II.

La tourmente passée, de graves devoirs s'imposent à la Nation, dont le premier est son organisation intérieure. Aussi la lithographie est-elle le reflet de toute l'activité sérieuse de cette époque. Il suffit d'un regard rapide jeté

sur les productions d'alors pour se rendre compte de l'influence bienfaisante exercée par la paix rétablie sur les productions artistiques de ce temps. Il semble que la nation nouvelle ait voulu, au yeux de l'Europe, justifier son droit à l'existence, et l'art surtout exprima ce vouloir avec une éloquence irrésistible. Signalons ici une lithographie de Gallait, de 1830; ce fut sa première, et à ce titre déjà, elle vaut d'être remarquée, mais elle est aussi une curiosité. Elle représente une maison de campagne située sur le Mont de la Tombe, à Kain, commune des environs de Tournai, qui devait former un lot pour la loterie. Le dessin devait servir d'en-tête à une affiche et porta l'adresse de l'imprimeur Plateau de cette ville.

Si, d'une façon générale, le crayon continue à traduire aux caricatures plus ou moins spirituelles les différents courants politiques du moment, des événements infiniment plus importants et plus graves allaient attirer l'attention des artistes. La guerre était imminente entre les deux nations qui venaient de se séparer violemment. La Belgique organisait en toute hâte une armée. En outre, le régime déchu conservait d'ardents partisans qui n'épargnaient ni leur haine ni leur mépris à l'état de choses créé par le mouvement révolutionnaire. En présence de toute cette agitation, rien d'étonnant à ce que le public s'intéressât surtout à toutes les œuvres dont le sujet était puisé dans les événements politiques du jour. Telles sont les deux planches satiriques dessinées par *Pinnoy,* d'après une esquisse du peintre Jos. Geirnaert, et qui nous montrent une famille d'artisans heureuse avant la Révolution et plongée par celle-ci dans la misère. Madou, qui pourtant ne s'est guère occupé de politique, nous a laissé une planche spirituelle, « les hommes du Lendemain », où l'on voit le Gouvernement provisoire, sur une estrade, assailli par une cohue de solliciteurs de tout rang et de tout âge, qui viennent réclamer avec âpreté la récompense

de tous les services, vrais ou prétendus, rendus par eux à la cause de la Révolution.

Mais la lithographie ne se borne pas à faire de la satire et de la critique ; elle contribue largement à populariser les institutions nouvelles, à glorifier les héros de l'indépendance nationale, à familiariser la nation avec l'armée nouvelle, à répandre les portraits des prétendants à la couronne, le duc de Nemours, le prince de Leuchtenberg, Léopold de Saxe. Le siège d'Anvers et la capitulation de Chassé fournirent également des sujets aux artistes du crayon.

Gallait, sous l'impression des faits du moment, fit le portrait de Louis Belin, un de ses amis, mort en héros au mois d'octobre 1830. Le portrait se ressent des influences romantiques que subissait l'auteur et peut-être aussi de l'enseignement qu'il avait reçu de Louis Hennequin (1762-1833), peintre et lithographe de mérite dont il avait reçu les leçons avant de se rendre à Anvers.

Il va de soi que les portraits de Léopold Ier furent, à son avènement, largement répandus parmi le peuple. Au début, ce ne furent que des copies plus ou moins fantaisistes de gravures anglaises ou allemandes; même Huard et Fourmois, qui le représentèrent en pied, se contentèrent d'une ressemblance approximative. Madou et Lauters donnèrent ensuite deux grandes lithographies : l'entrée du nouveau souverain à Bruxelles et sa prestation de serment à la place Royale, deux planches superbes et qui nous donnent une représentation fidèle de ces cérémonies.

Le premier dessinateur belge, pour lequel posa le nouveau roi des Belges, fut Henri Van der Haert, artiste excellent, trop oublié aujourd'hui et qui, au rebours de beaucoup de ses confrères, passa de la peinture à la lithographie. Sa réputation lui vint surtout par ses portraits, exécutés en grandeur naturelle, au crayon rouge et noir, et qui sont de vraies œuvres d'art. Van der Haert, né à

Louvain en 1794, avait été à bonne école, ayant eu pour maîtres David, d'abord, et puis son beau-frère, le célèbre sculpteur Rude. Ses premières lithographies sont de 1828. Le portrait qu'il fit de Baud, professeur à l'Université de Louvain, porte la date de 1830; il fut suivi de ceux de Mme de Beauvoir, du chevalier de Coninck et des différents membres de la famille d'Aremberg, auprès de laquelle il était très en faveur. Toutes ces planches sont très rares à raison de leur tirage très restreint, sont fort belles et, à les voir, on regrette que leur auteur, absorbé par le professorat, n'en ait laissé qu'un petit nombre. Toutefois, le buste de Léopold Ier est loin de compter parmi ses meilleurs, et c'est le cas aussi pour le portrait de Guillaume II de Nassau, qu'il avait dessiné pour Dewasme. Celui-ci, orangiste déclaré, avait déjà publié, en collaboration avec Fourmois, les portraits de Guillaume Ier et de ses deux fils, les princes Guillaume et Frédéric, et il y avait joint un texte très élogieux.

Lorsque, en 1834, il fut question de racheter, grâce à la générosité de quelques particuliers, les chevaux du prince d'Orange, gardés sous séquestre, des troubles éclatèrent et la foule s'en prit aux orangistes les plus connus dont elle saccagea et pilla les maisons. Les ateliers de Dewasme furent si gravement endommagés (1) dans cette bagarre que le Gouvernement décida et de lui venir en aide et de rétablir ses ateliers dans les locaux de l'école de gravure qui venait d'être créée. Le département lithographique de Dewasme acquit, par ce fait, une importance considérable.

De 1833 à 1837, parut à Bruxelles, sous la direction de l'écrivain français Charles Levêque, et avec la collaboration de plusieurs autres Français et Belges, un pério-

---

(1) Les pierres en cours d'impression, les épreuves en magasin furent détruites, et c'est ce qui explique la rareté de beaucoup de lithographies antérieures à 1839.

dique, « *L'Artiste,* journal du progrès », aussi intéressant par le texte que par les illustrations. Pour donner une idée de la valeur de l'*Artiste,* il suffira de citer, parmi ses collaborateurs, Van der Haert, Madou, Lauters, Fourmois, Verboeckhoven, L. Haghe, Simonau et Kreins. Wappers y donna son portrait du sculpteur Guillaume Geefs, Gallait, le *Denier de César,* Leys, la *Famille de Gueux* et le *Combat entre Bourguignons et Flamands.* Henry Monnier, qui se trouvait à ce moment à Bruxelles, et qui avait portraituré Fourmois dans une de ses scènes parisiennes, y contribua par de jolis croquis de mœurs, et Charles Baugniet, par les premiers de ses portraits d'artistes qui, pour être d'un débutant âgé de vingt ans à peine, n'en sont pas moins des œuvres remarquables. Tous ces travaux sortaient de l'atelier de Dewasme.

Presque à la même époque, Lauters entreprenait avec son beau-frère Billoin, la publication *Le Musée moderne,* tableaux, sculptures et dessins des artistes belges contemporains, qui, jusqu'en 1850, eut plusieurs éditions.

En 1836, Alvin faisait paraître son *Compte rendu du Salon de Bruxelles,* un volume aussi important par le texte, de grande valeur historique, que par ses planches, gravées et lithographiées à l'École de Bruxelles et imprimées chez Dewasme. Van der Haert, qui dirigea l'ensemble de la publication, y contribua par un grand nombre de dessins. Peu de temps après, il accepta la direction de l'Académie de Gand.

Dans le *Compte rendu* d'Alvin, nous rencontrons pour la seconde fois les noms de *F. Stroobant* et d'*Ed. Manche,* deux élèves de Lauters, à peine âgés de 17 ans.

C'est à ce moment que la lithographie, en pleine possession de ses moyens, entre dans une phase nouvelle. Elle ne puise plus seulement en elle-même, mais elle se fait l'interprète des autres arts, et cela ne fut pas toujours à son avantage. On venait de créer à Bruxelles l'Association

nationale pour favoriser les beaux-arts, et de grandes espérances étaient fondées sur la lithographie.

On allait si loin dans la confiance que l'on mettait en elle, qu'on lui donna la mission de reproduire tout l'œuvre de Rubens. Projet téméraire et qui fut abandonné après la troisième planche. Les deux premières sont de Lauters et elles sont, naturellement, devenues très rares. Ce fut *La Chasse au Sanglier,* de la Galerie de Dresde, *Le Christ,* du Musée de Bruxelles, et *La Communion de saint François,* du Musée d'Anvers. Une fois orientée dans ce sens, la lithographie s'applique presque exclusivement à la reproduction surtout d'œuvres modernes. Les Salons successifs de Bruxelles, Gand et Anvers lui en offrirent abondamment l'occasion. A chaque exposition on choisissait l'œuvre marquante et l'on chargeait un artiste habile de la multiplier par la lithographie. Ces planches étaient distribuées à ceux qui avaient participé à la loterie organisée par la Commission du Salon. Cet exemple fut suivi à Liége, à Malines et à Bruxelles, par l'Institut des beaux-arts et la Société philanthropique. Le Gouvernement suivit et fit décorer les écoles et autres locaux publics de lithographies de tableaux d'intérêt national, ce qui lui donnait l'occasion de faire à la fois œuvre d'éducation et de propagande nationale. Toutes ces planches étaient d'un format imposant et d'une exécution correcte et soignée ; mais ce n'était, de loin, pas la voie à suivre pour mener la lithographie aux succès qu'on espérait pour elle. Les artistes qui y consacraient leurs talents y trouvaient un profit matériel mais qui ne compensait pas le préjudice qui en résultait pour leur activité personnelle et spontanée. Dans ce nouveau rôle, la lithographie montrait à toute évidence son incapacité de rivaliser avec la gravure au burin pour la force et la souplesse de l'expression.

Car il faut bien constater que parmi toutes les planches qui virent le jour à l'occasion d'expositions d'art à Bru-

xelles ou en province, il n'en est *pas une* qui soit vraiment empreinte d'originalité. C'est toujours les mêmes noms, les mêmes procédés, les mêmes modes d'interprétation, les mêmes moyens de produire de l'effet. Le public commença à se fatiguer de ses publications dont *Paul Lauters, Ch. Billoin, Joseph Schubert, Ed. Manche, Louis Ghémar, Louis Tuerlinckx* finirent par avoir le monopole sans beaucoup de profit pour leur gloire.

Par contre *Gustave Simonau* tint brillamment les promesses qu'avaient données ses premiers débuts. L'établissement de son père avait été complètement saccagé pendant les journées de la Révolution. Le jeune dessinateur résolut de réparer les désastres avec les seules ressourses de son talent et de son activité. Il se mit à parcourir toute l'Europe, recueillant les éléments d'un superbe ouvrage dont il fut à la fois le dessinateur, le lithographe, l'imprimeur et l'éditeur, et qui parut complètement achevé en 1843, sous le titre : *Principaux monuments gothiques d'Europe,* précédé d'une notice sur l'architecture ogivale par Simonau lui-même et accompagné d'un texte rédigé par le professeur Aug. Voisin, bibliothécaire de l'Université de Gand. Les 25 planches de ce splendide recueil ne mesurent pas moins de 75 centimètres de haut sur 55 de large. On y voit réunis les hôtels-de-ville de Bruxelles, Louvain, Gand, Audenarde, les cathédrales d'Anvers et de Bruxelles, de Paris, Chartres, Blois, Reims, Beauvais, Amiens, Abbeville, Louvier, Coutances, Cologne, Metz, Strasbourg, Fribourg en Brisgau, Lincoln, York, Wells, Salisbury et l'abbaye de Westminster. L'ouvrage fit autant d'honneur au pays qu'à son auteur même. Simonau y faisait preuve d'une correction de dessin, d'une science de l'effet et d'un bon goût dans l'art de présenter l'ensemble monumental et d'en varier l'entourage qu'aucun artiste en ce genre n'a surpassé. L'œuvre eut un succès à tous égards mérité. Elle augmenta la réputation de la

maison qui en avait fait l'entreprise et qui, plus tard, fut reprise par Simonau lui-même associé avec son beau-frère sous la firme : *Simonau et Toovey*. Celle-ci éleva la lithographie en Belgique à un niveau qui lui valut en Europe et même en Amérique des commandes considérables. Elle ne fut dissoute qu'à la mort de son chef, survenue en 1870. D'ailleurs, la lithographie belge, grâce à ses incomparables dessinateurs, écoulait ses produits dans tous les centres d'art de l'Europe. Elle travailla même pour Paris.

Le nom de Madou n'avait point tardé à devenir célèbre et chaque année, de 1831 à 1835, le maître livrait à la librairie parisienne, des *Albums* répandus sous le nom d'*Étrennes* et dont les sujets variés mettaient largement en relief un talent qui sait rester sérieux même en abordant des sujets d'ordre familier. Des éditions spéciales en étaient faites pour la Hollande. *Les Souvenirs de l'émigration polonaise,* dessinés pour Modeste Rottermund, un officier polonais dont la Belgique était devenu le pays d'adoption, recueil aujourd'hui fort rare, ont l'intérêt d'une page d'histoire. Les Polonais accueillis dans l'armée belge comme officiers y servirent jusqu'aux environs de 1850. La reconnaissance de la Belgique par la Russie n'eut lieu qu'après leur exclusion des troupes nationales. C'est pour la France aussi que Lauters dessina ses *Vues des bords de la Saône,* collection tout à fait remarquable.

Madou cependant, devait, comme lithographe, attacher son nom à deux œuvres d'importance capitale : *La Physionomie de la Société en Europe, depuis 1400 jusqu'à nos jours* (1836), 14 planches in-folio, et les *Scènes de la vie des Peintres de l'École flamande et hollandaise* (1842), 20 planches in-folio.

Dans l'une comme dans l'autre suite, le maître évoque le passé avec une connaissance des époques d'autant plus digne de remarque qu'elle est plus rare à un moment où

le romantisme fait de cette exactitude le moindre de ses soucis. Madou, du reste, avait fouillé les bibliothèques et les collections, recueilli partout des éléments pour son travail de reconstitution, et il réussit à rendre avec une singulière pénétration les caractères des différentes époques traitées. Aussi le théâtre n'a-t-il pas cessé de faire largement usage de cet ouvrage, et M. Havard, vingt-cinq ans après la publication des planches lithographiées, a pu faire un nouvel ouvrage avec les esquisses originales du maître, sous le titre : *Les quatre derniers siècles.*

Les Scènes de la vie des Peintres, où depuis les frères Van Eyck jusqu'à Vander Meulen, les peintres néerlandais se produisent dans le milieu où s'est manifesté leur talent, offrent ceci de remarquable, que pour chaque scène, l'auteur s'inspire du génie de l'artiste dont il s'agit de retracer l'histoire sans cependant rien perdre de son originalité.

Bien que, jusqu'à cette époque, Madou n'eût guère fait que de l'aquarelle, il se révéla dans ses compositions un peintre accompli, et ce fut sans surprise qu'on le vit bientôt après présenter au salon un tableau de dimensions déjà respectables « Le Croquis », que le crayon de *Louis Ghémar* fut chargé par le Gouvernement de lithographier pour les participants à la loterie de l'Exposition.

Ce Louis-Joseph Ghémar, alors débutant, eut une carrière accidentée. Né à Lannoy (Nord) en 1820, il arriva de bonne heure en Belgique à la suite d'un second mariage de sa mère et fit ses études d'abord à l'Académie d'Ath et ensuite à l'école de Bruxelles sous Lauters. Dès l'âge de 20 ans (1840), il signait des lithographies, des vues et des portraits dont le plus remarquable est celui de Manche. Celui-ci fut la même année son collaborateur pour l'*Album pittoresque de Bruges* et la belle monographie de la *Châsse de Sainte Ursule de Memling*. Ils firent également ensemble l'*Album pittoresque d'Ostende,* débuts littéraires

d'Émile de Laveleye. Puis Ghémar publia avec Stroobant l'Album du salon de 1845. Peu après il s'établissait à Anvers et s'y consacrait au portrait. En 1849 il s'embarquait pour l'Écosse où l'appelait un engagement avec Mac Farlane de la maison Scheuck et Mac Farlane d'Édimbourg, passait à Glasgow, à Aberdeen, semant partout des portraits de valeur discutable quoique très recherchés. Rentré en Belgique dans une situation florissante en 1854, il se fixa à Anvers et fit de grands portraits lithographiés de notoriétés artistiques du temps; puis, s'emparant de la vogue de la photographie à ses débuts, il trouva dans cette nouvelle branche, qu'il exploita en artiste, une notoriété profitable. Le premier en Belgique, Ghémar fit servir ses photographies de modèle à des portraits de grandeur naturelle dessinés aux deux crayons ou lithographiés.

Son établissement, transféré à Bruxelles, se créa une clientèle de premier ordre. En 1856, à l'occasion du 25e anniversaire de Léopold Ier, Ghémar livre des portraits lithographiées du roi, de grandeur naturelle; plus tard, ceux de Léopold II, de la Reine et de la Comtesse de Flandre, etc. Pendant un séjour de la famille royale d'Angleterre à la Cour de Belgique, il fut admis à l'honneur de lithographier les effigies de la reine Victoria, du prince et de la princesse de Galles. Il mourut à Paris en 1879. Sa réputation s'était éteinte bien avant lui et, dans les nécrologies qui lui furent consacrées, son œuvre lithographique est passé sous silence. Ses tapageuses réclames de photographie étaient, d'ailleurs, un véritable outrage à l'art qu'il avait pratiqué avec plus d'esprit que de talent. Il avait d'heureuses dispositions pour le paysage, mais il lui arriva rarement de dépasser la moyenne dans le portrait. Cela est d'autant plus frappant que c'est ce genre surtout qui valut à la lithographie belge ses plus grands succès et une réputation européenne tout à fait justifiée.

Madou avait de bonne heure signé des portraits d'une grande valeur artistique, par leur ressemblance frappante, le goût exquis de la mise en page et des accessoires et que leur circulation restreinte a rendus fort rares. Les portraits de Madou, peu connus, sont intéressants, précisément parce que le portrait, sous son crayon, n'étant pas une spécialité, n'a jamais rien de banal. Dans l'*Almanach de Gotha* (1839), on trouve le portrait des princes Albert et Ernest de Saxe-Cobourg, gravés d'après ses dessins qu'il fit à Bruxelles, à leur passage en cette ville. Par contre, plusieurs milliers de portraits sont à Baugniet et Schubert.

Charles Baugniet vit le jour à Bruxelles en 1814. Élève de l'Académie et ensuite du peintre Paelinck, il fut, comme l'avait été Madou, employé à l'administration des finances, sans pour cela négliger le crayon. Ses premiers essais de lithographie datent de 1827. Dès l'année 1829, l'*Artiste* insère des portraits déjà remarquables, parmi lesquels celui de Leys. Ces portraits, abstraction faite de leur valeur artistique, sont extrêmement intéressants, parce qu'ils nous montrent des peintres destinés à devenir fameux dans la jeune aurore de leur gloire. En 1835, il publia un recueil de portraits des membres de la Chambre des Représentants, auquel Huard contribua par quelques pièces, et l'année suivante il donna, chez Dewasme, le bel album de trente grandes feuilles, intitulé : *Les Artistes contemporains,* dans lequel figurent avec les illustrations de l'art belge, sculpteurs, peintres, musiciens, diverses gloires françaises, tels que Vernet, Delaroche, Bellangé, etc. Vint ensuite la *Galerie des artistes musiciens du royaume de Belgique,* vingt-six pièces imprimées par De Gobert, ancien directeur de la maison Dewasme. Correctes, distinguées, toujours ressemblantes, bien que d'une précision allant parfois jusqu'à la froideur, ces effigies valurent à l'auteur une grande réputation. Les portraits du Roi et de la Reine, des jeunes princes, accueillis avec une approbation una-

nime, méritèrent à leur auteur le titre de dessinateur du Roi (22 juillet 1841). Parti pour Londres en juin 1843, muni de hautes références, Baugniet était immédiatement admis à faire le portrait du prince Consort. Du coup sa vogue fut immense et on la fêta, comme l'Angleterre seule sait fêter ses portraitistes de prédilection. Nous avons réussi à trouver le tarif de ses prix. Une tête coûtait 10 livres sterling 10 schellings; une figure à mi-corps, 15 livres sterling 15 schellings à 21 livres sterling; un portrait en pied coûtait 52 livres sterling 10 schellings et plus. Nonobstant ces prix en somme très élevés, peut-être même à cause de cela, Baugniet vit passer par son atelier du Westend tout ce que l'Angleterre comptait de notabilités : Nobility and gentry, amiraux et généraux, hommes d'État, dignitaires de l'Église, littérateurs, artistes de tout genre; acteurs, actrices, danseurs, danseuses, tout et jusqu'aux acrobates, aux phénomènes et aux charlatans. On peut dire que la collection complète de ces portraits lithographiés par Baugniet (il n'en existe que deux exemplaires, l'un au British Museum, l'autre au Cabinet des Estampes de Bruxelles), forme un vrai panthéon des illustrations anglaises de l'époque.

Cependant l'artiste n'oubliait pas sa patrie, et chaque année il faisait un séjour dans son pays natal et à Paris, où son atelier ne désemplissait pas plus qu'à Londres. On peut dire que son œuvre représente un chapitre précieux de l'histoire contemporaine. Fidèle à la lithographie jusqu'en 1860, Baugniet s'adonna ensuite à la peinture de sujets modernes et s'y créa un nom très estimé. Il fixa alors sa résidence à Paris où il trouvait plus de sujets à son choix et y mourut le 5 juillet 1886 des atteintes de la pierre, qui se vengeait, nous disait-il en riant, des infidélités qu'il lui avait faites depuis un quart de siècle. En effet, Baugniet pendant ce long espace de temps n'effleure plus d'un crayon une pierre lithographique, et ce fut à un de ses confrères,

Louis Tuerlinckx, qu'il laisse le soin de lithographier, en 1871, le portrait de sa nièce, la célèbre cantatrice Désirée Artot et de son époux Mario de Padilla.

De deux ans plus jeune, *Joseph Schubert,* de Bruxelles, fit, pour ses débuts, à l'âge de 25 ans, de modestes dessins militaires signés J. S., et acheva ses études sous Van der Haert. Sans avoir la largeur du trait de Baugniet, son crayon est plus élégant et a le mérite d'interpréter les travaux des autres avec une grande chaleur de coloris. Quelques-unes de ses planches décèlent l'influence de Mouilleron, puis celles qui parurent dans la *Revue de Belgique*, 6 volumes, 1848-1850. Ce fut la meilleure revue illustrée parue en Belgique, et Schubert y donna de charmantes lithographies, le *Christophe Colomb* d'après Leys, et d'autres d'après Robert Fleury, Stamman, etc. Les grandes lithographies exécutées pour le Gouvernement belge : *Les Fileuses de Fundi* et *Notre-Dame des Affligés* d'après Navez, *L'Abondance* d'après *van Eycken,* sont des œuvres d'incontestable mérite. Schubert, toutefois, dut sa principale réputation à ses portraits qui, sans être, au point de vue du dessin, d'une correction irréprochable, sont traités avec une grâce, une liberté et un bonheur de conception que le crayon plus sévère de Baugniet réalise rarement; mais il s'était formé à d'autres, tandis que Baugniet montre une égale importance à tout ce qui appartient au costume de ses modèles. En dehors du portrait de l'archiduchesse Marie-Henriette, fiancée à Léopold, duc de Brabant, reine actuelle des Belges, dessiné à Schoenbrunn, et de nombreux portraits faits en France, parmi lesquels celui du président Grévy, Schubert ne travailla guère qu'en Belgique. Il y eut une grande vogue. Outre les portraits des membres de la famille royale, de l'archiduc Maximilien et de la princesse Charlotte, il fit également ceux d'une foule de notabilités artistiques, civiles, militaires et

ecclésiastiques. Schubert fut le dessinateur préféré de l'aristocratie. C'est d'ailleurs invariablement à son crayon qu'avaient recours les associations, groupes civils et militaires, quand il s'agissait de rendre hommage, par voie de souscription, à une personnalité éminente de la vie politique. Schubert nous a laissé une galerie remarquable de professeurs des universités belges, de fonctionnaires supérieurs, de militaires, et, comme Baugniet, légué à l'histoire les traits de nombreux virtuoses des deux sexes. Si l'imprimeur londonien de Baugniet a pu dire à l'auteur de cet article : *It was not M. Baugniet who left lithography, but lithography that left M. Baugniet* (1), on peut dire de Schubert qu'il a prolongé l'existence de la lithographie. Il est demeuré fidèle jusqu'au bout au procédé qui avait illustré son nom, survivant même à tous les imprimeurs qui, successivement, avaient tiré ses planches. Son dernier portrait est antérieur seulement de quelques mois à sa mort, arrivée en 1885.

Schubert ne s'essaya jamais à la peinture à l'huile, mais il fit à l'aquarelle des portraits fort gracieux. Son élève, *E. Warnots,* a livré des portraits dans le style de son maître.

Ch. Billoin, né à Bruxelles en 1813 et mort en 1869, tour à tour lithographe, graveur à l'eau-forte et buriniste, peintre à l'huile et à l'aquarelle, tantôt interprète, tantôt créateur, a abordé tous les genres et dans tous il a fait preuve d'une conscience scrupuleuse, servie par une connaissance presque impeccable des ressources de son art. On lui doit de vastes ensembles, comme les *Belges illustrés* d'après Decaisne, l'*Invention de la Croix* d'après Paelinck, le *Couronnement de Baudouin de Constantinople* d'après Gallait, et tout particulièrement l'*Adoration des Mages*

---

(1) Ce n'est pas M. Baugniet qui a abandonné la lithographie, c'est la lithographie qui a abandonné M. Baugniet.

d'après un tableau du Musée de Bruxelles, attribué par le catalogue à Jean van Eyck, dans lequel son crayon lutte de finesse avec le pinceau d'un créateur aussi extraordinairement achevé que Gérard David, l'auteur probable du tableau. Formé à l'Académie de Bruxelles, et sous la direction de Dewasme, Billoin avait participé dès l'année 1836 au *Compte rendu du Salon* d'Alvin. Comme portraitiste, il n'arrive ni au style de Baugniet, ni à la grâce de Schubert; les oppositions vigoureuses qu'il rencontre ne conviennent pas avec un égal bonheur à tous les sujets qu'il aborde. Billoin s'est fait connaître par des peintures et aquarelles remarquables, mais pour robustes qu'elles soient, elles pèchent le plus souvent par une précision excessive, comme c'est fréquemment le cas chez les virtuoses de la lithographie.

Louis Tuerlinckx, né à Malines en 1819, mort à Bruxelles le 22 mars 1894, ferme la série des lithographes portraitistes d'après nature. Élève de l'Académie d'Anvers, il débuta comme lithographe, dès l'année 1838, par la *Bonne mère* d'après M. de Latour, et la *Vieille fileuse* d'après Godinau, œuvres où se révèle une maturité de talent peu commune à un âge aussi précoce. Comme portraitiste, il a laissé soixante-quinze pièces de grand format, parmi lesquelles il s'en trouve d'un effet brillant et d'une importance considérable par les personnages qu'elles représentent : le pape Léon XIII, dessiné d'après nature à Rome en 1886, le cardinal Dupanloup, évêque d'Orléans (1864), les cardinaux Sterckx (1854), Dechamps (1868) et Goossens (1886), les trois archevêques de Malines. En 1852, il dessina un beau portrait du duc de Brabant (le futur roi des Belges, Léopold II).

Les œuvres de Tuerlinckx, lithographe soigneux, ont de nombreux mérites et pourraient être rangées en première ligne, n'était le trop de souci, la précision excessive

du détail, l'opération laborieuse que s'impose l'artiste pour faire des planches d'irréprochable netteté. Le métier poussé jusqu'à la petitesse, fait perdre de vue la ressemblance et l'incontestable talent déployé par l'artiste dans la conception générale de l'ensemble. Défauts et qualités se retrouvent dans les nombreux portraits peints par Tuerlinckx et au nombre desquels figure celui de la duchesse de Brabant (1858) et reproduit en gravure par L. Lelli.

Moins fécond que beaucoup de ses confrères, *Nicolas Legrand*, élève de Navez, né à Anvers en 1817, s'est, comme portraitiste, frayé une voie individuelle. Son grand portrait de la reine Louise-Marie, lithographié en 1845, doit être mentionné comme le meilleur de ceux qui parurent en Belgique de cette reine si chère et si regrettée.

Peintre, il n'a pris le crayon qu'à titre exceptionnel; on peut le regretter, car, avec de plus fréquentes occasions de se produire et dans un cercle moins étroit que la ville de Mons, il serait devenu un dessinateur de premier ordre.

Les trente-quatre portraits de l'*Iconographie montoise* ou *Galerie de portraits des hommes remarquables de la ville de Mons,* dessinés de 1857 à 1860, sont des créations infiniment distinguées. Lorsque Legrand mourut à Mons, en 1883, il était en quelque sorte presque complètement oublié tant comme peintre que comme lithographe.

Le rôle effacé de la Belgique moderne dans les guerres modernes explique la production presque nulle de ses artistes dans les sujets militaires où se sont illustrés ailleurs un si bon nombre de lithographes.

Quand fut créée l'armée nationale, quelques artistes vulgarisèrent les nouveaux uniformes. Madou a laissé un charmant recueil de vingt-trois planches, intitulé : *Collection de costumes de l'armée belge en 1832 et 1833,* publié à Paris et à Bruxelles par Dero Becker, et dont la page-titre est un portrait équestre de Léopold Ier; *Lauters* et

Van Hemelryck ont fait quelques pièces du même genre. En 1849, *Louis Huard* fit cinq grandes planches excellentes des uniformes de la garde civique et, en 1855, après les modifications introduites dans les uniformes, la maison Muquardt publia les *Uniformes de l'armée belge* d'après les dessins originaux exécutés par ordre de S. A. R. M[gr] le Duc de Brabant, et sur les documents fournis par le département de la guerre, recueil d'un titre et de quatre planches in-folio par *Henri Hendrickx,* œuvres devenues très rares. Reconnaissons ici que les événements du jour n'occupent, dans la lithographie, qu'une place extrêmement restreinte. Même les caricatures passent au second plan. Fait remarquable également, presque tous les lithographes belges célèbres datent des débuts de l'art de Senefelder, dont ils ont vu l'apogée et le déclin, et bien peu de nouveaux adeptes sont venus grossir leurs rangs.

C'est ce qui explique que le paysage ne trouva plus de représentants sérieux après *Lauters* et *Fourmois.* A l'œuvre immense du premier s'ajoutent, en 1859, des suites fort belles : *Sites de la forêt de Fontainebleau, Vues des Pyrénées,* publiés à Paris, chez Goupil, et dont la presse parisienne loua l'exécution magistrale. Ses dernières planches : *Principes de paysages,* parurent à Bruxelles en 1874. Fourmois, déjà rangé au premier rang des peintres belges, reprit, en 1852, le crayon lithographique pour reproduire son *Moulin à eau,* tenu à bon droit pour un des meilleurs paysages du Musée de Bruxelles. Il sut y faire revivre le caractère, l'expression, tout le charme de l'œuvre. Ce fut sa dernière lithographie.

La maison Simonau et Toovey qui, en 1844, avait recueilli la succession de la maison De Gobert, en était arrivée à donner à ses impressions un degré de supériorité rare. On trouve sa firme sur les belles planches à deux teintes de Verboeckhoven : *Études d'animaux dessinés*

sur pierre d'après nature, recueil de douze planches grand in-folio.

Ce fut surtout le portrait et la représentation de monuments, les deux mêmes genres qui devaient devenir surtout l'apanage de la photographie, qui servirent de thème aux lithographes; et dans l'un comme pour l'autre genre, le talent des dessinateurs prolongea la vogue de la lithographie, autant sinon plus encore que le goût du public. Aussi bien, la simple opération de photographier un monument ne réalisera jamais au même degré qu'un dessin d'artiste l'impression qui s'en dégage. Rien n'est plus légitime que le succès de ces beaux ouvrages où le crayon évoque les monuments du passé, et l'on est certes en droit de déplorer l'abandon d'une forme d'interprétation où l'art s'entend si merveilleusement à jeter une note de poésie sur les restes vénérables des siècles disparus. Les « Vues et monuments d'Audenarde », de Simonau, avaient devancé les « Monuments gothiques ». En 1840, *Louis Haghe* mettait au jour le premier volume de ses *Sketches in Belgium and Germany*, admirable suite presque aussitôt reproduite par *F. Stroobant* en un grand recueil intitulé : *Monuments anciens recueillis en Belgique et en Allemagne*, qu'il fit suivre des *Sketches in the Holyland* de Roberts.

F. Stroobant, qu'on a vu débuter dans l'*Album du Salon de 1836* d'Alvin, est né à Bruxelles en 1819. Élève de l'École de Bruxelles et de Lauters, il prit une part active à presque toutes les publications qui se firent en Belgique, autant comme graveur sur bois que comme lithographe. Sa première œuvre, faite en 1845 pour l'*Album du Salon*, nous donne une idée de la grande souplesse de son talent, car les œuvres des divers artistes y sont interprétées avec beaucoup d'esprit. Il donna, en 1846, le *Guide pittoresque de Bruxelles,* suivi de près des *Monuments de Bruges* et des *Monuments et vues d'Ostende*

(1847), œuvres qui toutes font connaître un artiste habile à rendre le côté typique des choses. Une habileté plus grande encore se montre dans les *Monuments d'architecture et de sculpture en Belgique,* deux volumes in-folio de planches en plusieurs teintes. Une pratique remarquable de la chromolithographie est ici mise au service d'un goût sûr et d'un sentiment très vivant de l'esprit du passé. L'année suivante (1854), ce fut le *Rhin monumental et pittoresque,* deux volumes, en collaboration avec Lauters et Fourmois, du reste édité dans le même format que les *Monuments de la Belgique* et également traités en plusieurs teintes. La réputation de Stroobant lui valut des commandes très importantes de l'étranger. Son ouvrage intitulé : *Les Monuments de la Galicie,* entrepris aux frais du prince Potocki (1857-1858), fait le plus grand honneur à la lithographie belge. Cet ouvrage, non mis dans le commerce et tiré à cent exemplaires, est très rare et très recherché. Comme la plupart de ses confrères, Stroobant s'est, depuis 1850, consacré à la peinture, cherchant dans ses tableaux surtout à exprimer le caractère pittoresque des monuments de son pays.

Parmi les dessinateurs de vues et de monuments, une mention revient à *Guillaume Van der Hecht* (Bruxelles, 1817-1891), à qui l'on doit, entre autres, un recueil de vues du champ de bataille de Waterloo, lithographié en plusieurs teintes. G. Van der Hecht fut pendant quelque temps à Londres l'aide de Baugniet. Rentré après quelques années en Belgique, il collabora à diverses publications, surtout à *La Renaissance,* organe de la Société nationale pour favoriser les beaux-arts en Belgique, qui parut jusqu'en 1854 et compta parmi ses fidèles collaborateurs Lauters, Ghémar et Stroobant. Van der Hecht exécuta, en collaboration avec d'autres artistes, plusieurs travaux où il se signala par sa façon toute spéciale de se servir de la lithographie en couleurs. Il reproduisit ainsi les *Vues*

de Hombourg, les *Stations et maisons de garde du chemin de fer de Dendre et Waes* (1855) et les *Maisons de campagne et châteaux* d'après les compositions de l'architecte Cluysenaar (1859). Nous retrouvons aussi le nom de Van der Hecht en même temps que celui de *Canelle, A. Voncken* et *E. Toovey,* au bas d'une importante publication : « *La Belgique industrielle,* vues des établissements industriels de la Belgique », 2 volumes in-folio (1852-1854), éditée par Jules Géruzet à Bruxelles. Ces grandes planches, imprimées en plusieurs teintes, donnent une idée imposante du développement de l'industrie belge et nous intéressent non seulement par le sujet, mais aussi par le talent apporté à l'exécution.

Edwin Toovey, l'artiste anglais, qui prit une part prépondérante à ce travail, est surtout connu par ses belles aquarelles. Depuis de longues années, il est rentré dans sa patrie où il jouit d'une juste renommée. Son frère, *W. Toovey,* a aussi essayé de faire de la lithographie et devint l'associé de la firme Simonau.

III.

Au début de l'année 1856, on vit paraître à Bruxelles le premier numéro d'un journal satirique fondé par quelques jeunes écrivains, sous le titre d'*Uylenspiegel,* journal des ébats politiques et littéraires. Quelques artistes s'étaient associés à l'entreprise et chaque numéro hebdomadaire paraissait orné d'une lithographie, sujet humoristique, ou portrait-charge de quelque homme en vue. Ce fut là que, comme lithographe, *Félicien Rops* fit ses premières armes. « Du premier jet, dit M. Ramiro dans son *Catalogue* raisonné de l'*Œuvre lithographique de Félicien Rops* (Paris, 1891). Rops a possédé les plus fines ressources de son métier où, tout de suite, par une

exécution irréprochable, il a greffé la sève de sa personnalité. Rare mérite, alors que toutes les bibliothèques, toutes les publications, toutes les loges de portiers étaient infestées de l'épouvantable avalanche de pacotilles lithographiques qui allaient rapidement précipiter le discrédit le plus injuste sur l'art exquis au moyen duquel les Mouilleron, les Célestin Nanteuil et les Delacroix, pour ne rappeler que les plus illustres, ont fait éclore tant de pages admirables. »

Pendant les courtes années que dura l'*Uylenspiegel*, Rops y donna quelques centaines de pages, qu'on retrouve dans *Uylenspiegel au Salon* (1860) et l'*Almanach d'Uylenspiegel*. Mais le talent éblouissant de Rops se révèle surtout dans quelques pièces de grand format, telles que *La Médaille de Waterloo* ([1]), *Chez les Trappistes*, *Un Enterrement au pays wallon*. Les créations originales de Rops en lithographie accusent déjà la personnalité qui devait se manifester d'une manière si brillante dans les eaux-fortes du maître namurois. Le trait, d'une grande fermeté, se rehausse d'une expression remarquable et d'une ampleur faisant songer parfois à Eugène Delacroix. Parmi les collections d'*Uylenspiegel*, journal dont *Madou* n'avait point dédaigné de dessiner le titre, a figuré, pour quelques lithographies, le peintre *Charles Degroux* (1826-1870). Notablement inférieur à Rops, dans cet ordre de travaux, il n'en semble pas moins avoir exercé une certaine influence sur les débuts de son confrère, spécialement en ce qui concerne la correction générale des ensembles.

Le Banc des pauvres, peinture de De Groux créée vers cette époque et dont Tony Voncken a laissé une lithographie, n'est pas sans venir à l'appui de cette supposition.

([1]) C'est une sorte de fantaisie macabre dont il semble avoir voulu faire une réplique au *Retour en France*, lithographie de Lemud, dont la manière ressemble assez bien à celle de Rops.

Originaire de Bruxelles et élève de son académie, *Antoine-Marie-Eusèbe Voncken,* dont la carrière fut très courte, n'a produit qu'un très petit nombre de planches, presque toutes de grand format, datant de 1854 à 1860. Citons sa planche *Le Vengeur* d'après Slingeneyer, *La Mort de Judas* d'après Portaels et *Le Bon Curé* d'après Constant Claes. Il mourut, après une longue maladie, en 1863, à l'âge de 36 ans.

A ce moment-là, la lithographie avait déjà baissé pavillon devant la photographie et, à l'exception des planches commandées par le Gouvernement à l'occasion des expositions triennales, sa production se borna au portrait.

Bientôt cette source même commença à tarir. La mort de Simonau fut aussi celle de son établissement. Pendant peu de temps, il fut continué par sa veuve, sous la firme V[ve] Simonau-Toovey, ensuite par Leys, qui cessa bientôt de s'en occuper pour se consacrer à des travaux industriels. Puis le Gouvernement à son tour se décida à abandonner la lithographie, pour remplacer par des eaux-fortes les planches lithographiées, distribuées aux souscripteurs lors des expositions. De par sa nature, cet art s'adresse plutôt à certains connaisseurs et amateurs qu'au grand public, et d'ailleurs le temps était passé où celui-ci avait pris l'habitude d'orner ses maisons de lithographies représentant des œuvres remarquées aux différents Salons. Ce ne fut qu'à Gand que la lithographie se maintint encore, grâce au talent de *Florimond Van Loo,* dessinateur et chef d'une imprimerie. Van Loo est le créateur de plusieurs planches qui se caractérisent par une conception consciencieuse et le soin méticuleux de leur exécution. Il aborda presque tous les genres; ses portraits étaient ressemblants sans échapper cependant à l'influence de la photographie et de ses effets spéciaux. Il reproduisit Tadema, Jules Breton, Vibert, etc. D'une façon générale,

la lithographie n'a tenu, en Belgique, qu'une partie de ses promesses. Certes, on l'avait cultivée avec sollicitude, mais son temps était révolu. Elle avait eu une carrière honorable. Le talent de ses adeptes a été suffisamment prouvé par le rang élevé que plusieurs d'entre eux ont occupé comme peintres, mais précisément ce fait même a diminué ses chances de vivre. Aucun de ses principaux représentants n'a laissé d'élèves, et les lacunes causées dans les rangs par la désertion ou la mort n'ont été que rarement comblées par de nouveaux venus, désireux d'évoquer sur la pierre des créations d'un caractère individuel. On doit déplorer cette disgrâce, car si la lithographie avait eu à souffrir du grand nombre de productions sans valeur, elle n'en offrait pas moins des ressources illimitées à un véritable artiste. Sa chute est venue non d'elle-même, mais surtout de causes extérieures. S'il fallait une preuve à cette assertion, il suffirait d'examiner l'admirable essai de Henri de Braekeleer (1840-1888), *Une jeune Couturière,* œuvre de premier ordre et digne de rivaliser avec l'eau-forte. Malheureusement cette planche est extrêmement rare et nous ne savons pas même si l'artiste ne s'est pas contenté de quelques épreuves d'essai.

Notre étude nous mènerait trop loin si nous devions parler des travaux plus ou moins industriels et exécutés avec le concours de la photographie. Cependant nous devons faire mention de quelques planches qui ont un caractère plus artistique, bien qu'elles aient eu la photographie comme auxiliaire. La chromolithographie a pris un grand essor en Belgique, grâce surtout au talent de Simonau. Nous avons déjà parlé des planches en couleurs exécutées par Stroobant, Lauters, Fourmois et autres. Ici encore la teinte opère en s'appuyant sur le trait, mais en développant le procédé par l'augmentation du nombre de pierres, on obtient le complet fac-similé de la peinture. Voncken exécuta, avec Simonau, deux reproductions

d'après des aquarelles de Cesare dell' Acqua : *Misère et arrogance* et son pendant *Misère et compassion*. Le succès de ces planches fut considérable et conduisit à d'autres essais encore plus réussis.

Le peintre de fleurs, *David de Noter,* a reproduit avec un talent peu ordinaire quatre de ses pastels, en grandeur nature, pour la maison Simonau; il avait l'intention de publier par le même procédé des reproductions de tableaux anciens. Il exécuta un portrait d'homme de Rembrandt, conservé au Musée de Bruxelles, qui fut certainement aussi réussi qu'il était possible dans ce genre d'entreprise.

Cependant, par suite de manque de fonds, l'entreprise ne fut pas continuée. Du reste de Noter quitta la Belgique pour se fixer d'abord à Paris et ensuite à Alger.

Simonau, qui fut un membre considéré de la Société des Aquarellistes, faisait chaque année pour les expositions la reproduction d'une aquarelle ou d'un tableau à l'huile, destinée aux souscripteurs. Toute une collection d'excellentes planches vit ainsi le jour; le succès de créations de ce genre grandit rapidement et se propagea même en Amérique. La mort de Simonau mit fin à ce mouvement; on s'adressa à l'étranger, mais le succès ne répondit pas aux espérances. Après Simonau quelques bonnes planches furent encore dessinées par *Eugène Dubois* (né à Bruxelles en 1841, mort à Paris en 1893).

En 1866, l'associé de la firme G. Simonau, William Toovey, inventa un nouveau procédé. S'étant occupé déjà précédemment du report de la photographie sur pierre, il employa une plaque de verre couverte d'une couche de couleur non transparente dans laquelle le dessin était tracé au moyen d'une pointe, pour transporter les contours sur pierre. Le verre mis à nu par la gravure servit comme cliché et l'impression se fit d'après la manière lithographique ordinaire. C'est ainsi que quelques travaux, devenus fort rares aujourd'hui, et exécutés d'après ce nouveau

procédé, nommé héliolithographie, virent le jour, entre autres plusieurs planches d'*Alfred Cluysenaar,* qui font tout à fait l'effet d'eaux-fortes.

L'héliolithographie n'eut qu'une existence éphémère, et si nous en parlons, c'est afin de rappeler avec reconnaissance le souvenir de ceux qui s'en sont servis et pour attirer de nouveau l'attention sur un procédé qui, manié par un dessinateur habile, est capable de produire des résultats d'une réelle valeur artistique.

Nous déposons la plume en avouant avec tristesse que l'art de la lithographie en Belgique est épuisé ou que, tout au moins, aucune apparence n'existe d'en voir prochainement revivre le brillant passé. Et pourtant, nous pensons qu'un jour arrivera où, sous l'influence d'un fait que personne ne peut prévoir, l'un des nombreux artistes que compte le pays, reprendra l'outil délaissé que ses prédécesseurs ont manié avec tant de talent. On peut même considérer comme une importante promesse quelques planches fort curieuses dues à plusieurs jeunes artistes : *Henri de Groux* (fils du maître déjà nommé), *Léon Bartholmé*, *Alexandre Hannotiau*, *Amédée Lynen*, *Armand Heins* et *René Janssens*. L'imagination quelque peu effrénée de De Groux se donne libre carrière dans de grandes planches dont l'effet fantastique nous rappelle Goya et Louis Boulanger. Par contre, Hannotiau emploie la plus grande correction dans le style de ses « scènes flamandes » conçues suivant la manière de Leys. « Les villes mortes, Bruges », une série de onze grandes feuilles, avec texte d'Émile Verhaeren, nous donne une belle preuve du talent de cet artiste. Un travail plus récent, de l'année 1896, est dû au crayon d'Amédée Lynen, qui représente en douze grandes et lumineuses lithographies, des scènes populaires de Bruxelles. Armand Heins montre une grande maîtrise dans ses « vieux coins de Gand » (cent vingt-quatre esquisses lithographiques exécu-

tées en 1898 et 1899). Excellent connaisseur de sa vieille cité natale, captivé par son passé vénérable et par son charme pittoresque, cet habile dessinateur en fixe tous les aspects caractéristiques, vieilles ruelles sinueuses et monuments remarquables, avec beaucoup de goût et une correction accomplie. René Janssens, artiste sérieux et tranquille, a fourni quelques planches lithographiques soigneusement travaillées, mais dont le sujet s'éloigne peu de l'ordinaire.

Telle est la situation actuelle de la lithographie en Belgique. « Malheur au pays qui laisse périr la lithographie », s'écria Charles Blanc. Sans prendre la chose aussi tragiquement, — l'érudit académicien ne se doutait guère que la disparition complète de l'art de Senefelder était imminente, — nous pouvons cependant déclarer qu'un tel pays commettrait une faute en privant les amateurs d'art d'une source de jouissance et le public d'une forme d'enseignement éminemment précieuses. Le siècle qui va à sa fin doit beaucoup à la lithographie ; il lui doit trop d'éclat et des créations trop impérissables pour laisser mourir avec lui cet art dont la naissance a coïncidé avec la sienne.

L'Art de la lithographie et ses ressources.

A propos d'un article de M. Henri de Laborde.

(Extrait de la *Revue universelle des Arts,* Paris et Bruxelles, 1863.)

Un écrivain français d'une haute érudition, et dont l'opinion est souvent appelée en témoignage dans les questions d'art, M. Henri de Laborde, vient de publier, sous le titre : *De la lithographie dans ses rapports avec la peinture et les peintres de l'École française,* un travail étendu et inséré dans la livraison du 1er octobre de la *Revue des Deux-Mondes.*

Écrites avec une élégance et une concision remarquables. de plus, signées d'un nom si justement estimé dans le domaine de la science et de la critique artistiques, ces pages devaient, à ce double titre, autant que par le sujet qui les avait inspirées, attirer tout particulièrement l'attention de ceux qu'intéressent par goût ou par état ce genre de questions. Aussi les avons-nous parcourues, nous pourrions presque dire avec avidité, et méditées avec tout le sérieux que comportaient le sujet et son interprétation. Suivant l'auteur dans les développements de son travail, il nous a fallu faire, en quelque sorte, un effort sur nous-même pour séparer de la forme séduisante, le fond de sa pensée; mais, dès l'instant que celle-ci s'est présentée à

nous dans toute sa candeur, nous n'avons point tardé à reconnaître qu'il ne nous était pas possible d'adopter les idées émises par le savant écrivain sur l'art dont il a cru devoir faire le sujet de son travail, et c'est cette divergence de vues qui nous porte aujourd'hui à entreprendre de ses appréciations une étude critique dont le résultat pourra être d'en atténuer la portée aux yeux du lecteur impartial.

I.

M. de Laborde, dès le début de son travail, nous expose sa pensée tout entière sur la lithographie : « A peine compte-t-elle un demi-siècle d'existence », dit-il, « que déjà elle semble avoir traversé toutes les phases qui marquent dans la vie d'un art la période d'affaiblissement et de déclin ». « Elle ne saurait », dit-il plus loin, « prétendre à une rivalité impossible avec la gravure, n'étant apte qu'à nous rendre l'apparence des choses dont il appartient exclusivement au burin de nous faire sentir le fond ». Donc, il ne peut nous rester aucune illusion sur la valeur de la lithographie prise comme procédé, et si M. de Laborde consent à s'en occuper à ce point de vue, c'est uniquement parce qu'elle peut, dans les limites qui lui sont assignées, exercer une action utile et *même* conquérir une part d'honneur, le crayon pouvant être pour l'art un instrument de progrès, et le crayon lithographique un moyen de popularité dont on peut utilement tirer parti. Cependant, s'il veut bien croire qu'il y aurait « quelque injustice à ne voir dans la lithographie qu'un art et des procédés absolument frivoles, il ne lui accordera d'attention que pour autant qu'elle réussisse à se faire oublier. Dès lors, parfaitement à l'aise, M. de Laborde étudie, avec tout le plaisir que peut éprouver un appréciateur éclairé des œuvres artistiques, les planches lithographiées par les

Vernet, Géricault, Charlet, Delacroix, Bonnington, Déveria, Decamps, Raffet et Gavarni; enfin, il termine son travail par un très rapide et très superficiel coup d'œil jeté sur les œuvres lithographiques écloses à l'étranger. Et pour ajouter deux mots à ce bref aperçu, si, en dehors des quelques artistes dont M. de Laborde étudie tout particulièrement les travaux, il en est, par-ci par-là, qui obtiennent l'honneur d'une mention, c'est presque toujours pour signaler leur infériorité relative, tant est profonde chez l'auteur la conviction que tout progrès dans le travail matériel de la lithographie doit avoir pour résultat de la rendre de plus en plus incompatible avec l'art.

II.

A l'époque où se firent en Allemagne, en France et ailleurs les premiers essais lithographiques, il s'en faut que d'emblée l'on vît les artistes s'empresser de confier au nouveau procédé le soin de reproduire leurs inspirations. Il existait chez eux une certaine défiance, bien naturelle du reste, en présence d'une invention dont ils ne se rendaient encore qu'imparfaitement compte, défiance qui était de nature à paralyser quelque peu les moyens de ceux mêmes qui les premiers eurent l'audace de tracer sur la pierre des croquis auxquels, à tout prendre, ils semblent avoir au début attaché une importance secondaire. Ce ne fut donc que lorsqu'ils se crurent assez familiarisés avec le maniement du crayon lithographique et ses effets que les artistes purent donner une libre carrière à leur imagination, et c'est de cette époque que datent les travaux dont l'analyse fait l'objet du travail de M. de Laborde. Tour à tour, on vit des maîtres de la valeur de Géricault, Vernet et Charlet livrer au public des travaux qui portent, comme les eaux-fortes des anciens, l'empreinte la plus vivace de

l'individualité de leur auteur, et nous comprenons parfaitement tout le plaisir qu'a dû éprouver M. de Laborde à étudier à la fois en artiste et en iconophile ces travaux précieux. Il y trouvait sans nul doute le reflet de ces chefs-d'œuvre issus de la pointe des grands maîtres du temps passé, créations immortelles que l'on aime davantage à mesure qu'on les connaît mieux.

Mais, en traçant sur la pierre leurs fantaisies, Vernet, Charlet et Géricault devenaient-ils bien vraiment des lithographes dans l'acception réelle du mot? N'y a-t-il pas ici chez M. de Laborde une confusion évidente de l'art et du procédé, éléments dont la réunion peut seule, nous en convenons, produire des ouvrages complets, mais dont la distinction doit, à notre avis, s'établir lorsqu'il s'agit d'œuvres aussi fugitives qu'un croquis, qu'il soit exécuté sur la pierre ou sur le papier. Et qui, par exemple, en admirant les dessins de Raphaël ou de tel autre grand maître, songe à s'extasier sur le choix plus ou moins heureux qu'ils ont pu faire de la sanguine ou de la plume comme moyen d'expression de leur pensée? Que, si nous insistons avec M. de Laborde sur le mérite des œuvres lithographiées de MM. Bonnington, Decamps et Raffet, il nous sera bien permis d'établir entre leurs œuvres et celles de Vernet, Charlet et Géricault, envisagées au point de vue technique, une différence essentielle, et, bien plus, d'y constater l'apparition de quelques-unes de ces *ficelles* du métier qu'il blâme sans restriction chez les successeurs de ces maîtres.

Mais il est un point de vue auquel nous ne pouvons ni ne désirons séparer ces illustres morts, c'est celui de l'originalité artistique, que tous ils ont possédée à un égal degré. Voilà le secret de leur supériorité sur leurs successeurs, et, ceci admis, qu'est-il besoin de se préoccuper encore du procédé? M. de Laborde, d'ailleurs, n'est pas aveugle sur ce point; ce n'est que par moments qu'il se

souvient, dans l'analyse des travaux de ses maîtres de prédilection, qu'ils se sont faits lithographes, pour les produire, et lui-même alors est parfois prêt à leur reconnaître des faiblesses.

Ainsi, il convient qu'Horace Vernet, à ses débuts dans la lithographie, traçait de maigres silhouettes à peine renforcées d'ombres pâles qui, tout en se raffermissant plus tard, n'en restent pas moins un peu grêles, défaut que rachèteront l'esprit, la grâce et d'autres qualités indépendantes du procédé lithographique à coup sûr, et bien propres, nous le reconnaissons volontiers, à compenser son insuffisance.

Nous le répétons : ni Vernet, ni Géricault, ni Charlet n'étaient des lithographes ; c'étaient, avant tout, des artistes dont les moindres inspirations étaient marquées au coin du génie, quel que fût leur moyen de traduction. La lithographie se présente à eux, ils en usent et ne lui demandent que la reproduction fidèle, exacte, de leurs idées : rien de plus, rien de moins. Bonnington, Decamps et Raffet cherchent davantage la couleur ; ils pressentent les ressources que l'on peut tirer de la pierre, et si leurs petites créations n'ont plus la même simplicité de travail, est-ce à leur détriment ?

Decamps et Raffet, voilà de vrais lithographes ; ils n'ont été, ni l'un ni l'autre, surpassés jusqu'à ce jour dans la pratique. Ils étaient passés maîtres dans le maniement de l'outil, et, pour nous servir d'une expression de notre auteur, n'ignoraient aucun stratagème ni aucune recette, et ceci vient à l'appui de notre thèse, car, s'ils trouvent grâce devant M. de Laborde, ce ne pourra être qu'envisagés au point de vue de leur personnalité artistique bien tranchée, leurs qualités d'*ouvriers* devant forcément les englober dans la réprobation générale. Et M. Gavarni, enfin (chez qui l'on ne sait bien souvent ce qu'il faut admirer davantage, du fond ou de la forme), est-ce bien

avec raison que M. de Laborde le considérera comme le dernier des *lithographes* français, le seul qui représente aujourd'hui la vie de l'art, en dehors de « l'activité stérile » et des « faux progrès » de l'industrie? Cette opinion est, à nos yeux, le résultat d'une nouvelle confusion.

C'est l'invention, l'inspiration, si l'on préfère, qui avant tout constitue le véritable artiste. C'est là un point incontestable — on n'est grand qu'à condition d'être soi. De ceci, résultera forcément, pour l'artiste créateur, une supériorité marquée sur celui dont le rôle se bornera à interpréter les inspirations d'autrui. Mais, pour les bien juger, les uns et les autres, il convient de les isoler, la confusion devant forcément tourner au détriment des seconds, auxquels il serait injuste, cependant, de refuser des titres à notre considération et bien souvent à notre admiration. Or, M. de Laborde n'a point tenu compte de cette distinction en prenant comme *criterium* des œuvres lithographiques les compositions de Vernet, Géricault et Charlet, qui devaient l'emporter toujours (quels qu'eussent pu être les défauts de leur exécution) sur celles des artistes qui n'ont consacré leur temps et leurs efforts qu'à reproduire des compositions à l'inspiration desquelles ils n'avaient eu aucune part. Il est vrai qu'à son appréciation, la lithographie a pour principale fonction de traduire directement une idée pittoresque, de l'inscrire sur la pierre au moment même où elle vient d'éclore dans l'esprit, et c'est en conséquence de ce principe que M. Gavarni pourra devenir le dernier représentant de la lithographie en France, et que les belles planches de MM. Mouilleron, Eug. Leroux et tant d'autres ne seront plus que des « œuvres adroites où les auteurs ont mal réussi à dissimuler l'insuffisance du procédé et dépensé leur habileté en efforts et en ruses pour donner au travail une apparence décevante de précision et d'achèvement ». Car si M. de Laborde ne refuse pas absolument à la lithographie le droit

de retracer l'œuvre d'autrui, ce ne sera qu'à la condition qu'elle renonce à ses arrière-pensées ambitieuses de reproduction textuelle et approfondie.

Si le lecteur veut bien encore nous prêter quelque attention, nous allons examiner si l'insuffisance du procédé lithographique est aussi réelle que le prétend M. de Laborde.

III.

« La lithographie », dit M. de Laborde, « ne saurait prétendre à une rivalité impossible avec la gravure ; quoi qu'on tente dans ce sens, la gravure gardera toujours les privilèges que lui assurent ses éléments mêmes et ses lois nécessaires. Les reproductions de tableaux, où le crayon cherche à simuler, dans le ton, dans le modelé, une intensité qu'il n'appartient qu'au burin d'exprimer, — toutes ces *banalités,* ces *contrefaçons,* ces *équivoques* ne servent qu'à fausser la notion et l'usage d'un moyen fort net en soi pourtant ».

Lorsque plus haut nous faisions ressortir la supériorité de l'artiste créateur sur l'artiste interprète, ce que nous disions n'était pas applicable seulement à la lithographie ; dans notre pensée, nous établissions, on le comprend, la même distinction entre le graveur à l'eau-forte, le graveur personnel, et le graveur au burin, traducteur des œuvres d'autrui. Nous pouvons donc ainsi, faisant abstraction du procédé, placer sur la même ligne le maître qui, se servant du crayon lithographique, confie ses inspirations à la pierre, et celui qui, usant de la pointe, grave les siennes dans le cuivre. Il n'en sera plus de même lorsque, n'ayant plus sous les yeux que des œuvres d'imitation, gravures ou lithographies, le procédé acquérant une importance beaucoup plus grande, nous devons lui faire une plus large part. C'est alors seulement que nous pourrons étudier

sérieusement le pour et le contre de la lithographie et de la gravure, et, après avoir consciencieusement examiné les ressources de l'une et de l'autre, nous serions presque tenté de donner la préférence à la lithographie envisagée comme procédé, à cause de la simplicité des moyens et de l'absence de tout système convenu dans l'exécution. Il est bien entendu que nous ne voulons ici que nous occuper purement et simplement du *procédé* isolant complètement la question d'*art*.

L'art de la gravure (pour lequel nous professons une sincère et profonde admiration) est basé sur des principes exclusivement conventionnels. Sans doute, il exige des études incessantes et une science peu commune, mais, quoi qu'on fasse, il ne possédera jamais pour moyen d'expression que la taille et la hachure, qui n'existent pas davantage dans la nature que dans les œuvres peintes, dont les graveurs au burin, quel que soit leur mérite, ne pourront, à l'aide des moyens dont ils disposent, nous traduire que l'harmonie des tons ou le caractère de la ligne, nous laissant dans l'impossibilité de nous former une idée exacte de la manière du maître qu'ils reproduisent.

Quant au paysage, le burin ne possède, pour le rendre, que des moyens extrêmement bornés, et notre esprit aura beaucoup à faire pour suppléer à son insuffisance. Loin de nous l'idée d'élever au détriment du grand art de la gravure celui de la lithographie, mais nous tenons à bien délimiter le champ de l'un et de l'autre, afin de prouver que le cercle d'action de la lithographie est beaucoup plus étendu que ne le prétend M. de Laborde, et cela en raison même de la simplicité de son procédé.

La préoccupation constante du graveur doit être de varier sa taille; il doit, pour arriver à l'effet, diversifier le travail du burin selon qu'il gravera les premiers plans, les étoffes, les accessoires ou les chairs, mais, quoi qu'il fasse, il ne parviendra pas à s'affranchir du réseau qui

forme la base même de toute gravure. De spontanéité, il ne peut en être question dans une œuvre gravée. Nous n'hésitons pas à le dire, pour la reproduction des œuvres peintes, le lithographe dispose de ressources plus étendues que le graveur au burin. Affranchi de tout moyen convenu, il peut donner aux choses leur aspect réel et, se servant tour à tour du crayon, du pinceau, de la plume, de la pointe ou du grattoir, suivre pas à pas le maître créateur, nous rendre sa manière et nous faire saisir ses intentions. Bien plus, il peut, dans certains cas, réussir là où le graveur échouera, n'étant impuissant à rendre aucun des procédés de la peinture. Plus accentuée que la gravure à la manière noire, moins sujette aux hasards de l'impression que l'eau-forte, la lithographie convient mieux que tout autre procédé à la reproduction de certaines œuvres dont le burin ne pourrait tirer qu'un médiocre parti et ne donner qu'une idée imparfaite.

S'agit-il du portrait, du paysage ou de la représentation pittoresque des monuments, le crayon lithographique a une supériorité marquée sur tout autre moyen de reproduction et peut, manié par une main exercée, produire des œuvres dignes d'être mises en parallèle même avec la peinture, et nous nous étonnons que M. de Laborde ait laissé passer inaperçu un point aussi important. Sans doute, et ici nous sommes d'accord avec l'écrivain français, il est fâcheux que les artistes aient presque tous renoncé à confier d'emblée à la pierre leurs idées ou leurs fantaisies, si l'on préfère. La lithographie n'est plus, à de rares exceptions près, qu'un art exclusivement imitateur. Mais, envisagée sous cet aspect, n'a-t-elle pas accompli, en France surtout, des progrès assez marqués pour pouvoir être mise sans désavantage en regard de la gravure? Et ces œuvres de MM. Mouilleron et Eug. Leroux, si dédaigneusement commentées par M. de Laborde, en quoi sont-elles tant inférieures aux travaux du burin? Est-ce par la science de

la ligne ou par celle du coloris? La lithographie, d'ailleurs, n'est-elle pas merveilleusement appropriée à la reproduction des œuvres du jour, légères de conception et d'exécution, et d'où le nu, qui offre à la gravure sérieuse de si précieuses ressources, disparaît petit à petit?

Il s'en faut, d'ailleurs, que la lithographie, considérée même comme un simple moyen de traduction, soit un art inintelligent, et s'il pouvait rester au lecteur un doute à cet égard, nous croyons qu'il suffirait d'insister sur ce fait, qu'il ne se passe guère d'année que nous ne voyions quelque lithographe se faire connaître comme peintre, et, chose étrange et bien digne de remarque, tous ceux qui, à notre connaissance, ont subi cette transformation, comptent au nombre des meilleurs artistes, quel que soit le genre auquel ils se sont le plus particulièrement consacrés. Ces exemples, fréquents dans l'histoire de la lithographie, et à coup sûr fort rares dans celle de la gravure au burin, démontrent à l'évidence quel lien étroit de similitude unit les procédés de la lithographie à ceux de la peinture, et nous ne serions pas éloigné de voir dans cette similitude la cause principale de la disparition graduelle des œuvres originales lithographiées. — M. Raffet, par exemple, n'eût guère consacré plus de temps à exécuter en peinture qu'en lithographie les remarquables ouvrages qu'il nous a légués, et ce ne peut être par impuissance que M. Jean Aubert (un des rares graveurs qui se soient voués à la peinture, après avoir donné au public d'admirables lithographies) ait pendant si longtemps dû se passer du pinceau. M. Bida encore (car on peut comparer ses beaux dessins à des lithographies par le procédé) n'aurait à faire, pour se transformer en peintre, qu'un effort de volonté. — Mais, pour ne point multiplier les exemples, chaque fois que nous verrons un lithographe abandonner le crayon pour aller grossir la phalange des peintres, nous serons heureux pour lui de ce progrès manifeste, mais nous ne

partageons pas assez l'avis de M. de Laborde sur la lithographie, envisagée comme moyen de reproduction, pour la voir disparaître sans regret.

Elle a progressé et peut progresser encore, — la simple comparaison des travaux d'il y a quelque vingt ans avec ceux d'aujourd'hui le démontrera surabondamment; — elle ne doit donc pas craindre de marcher en avant! M. de Laborde ne voit son salut que dans un mouvement rétrograde vers la simplicité du temps jadis; mais, prenons-y garde, un semblable mouvement pourrait nous mener loin! La lithographie, d'ailleurs, a suivi la voie de la peinture, qui elle aussi aurait bien quelque peu besoin d'aller se retremper aux sources primitives, au dire de certaines gens qui perdent de vue que la transformation subie par les arts depuis les dernières années pourrait bien être une étape vers le progrès indéfini où doivent tendre toutes les choses d'ici-bas.

Et que nous importe que la lithographie « approvisionne de ses produits directs les écoles d'enfants ou les magasins d'éventails, de cartonnages et d'autres objets ayant une destination plus humble encore! » Autant voudrait faire un grief à la peinture à l'huile, le plus noble des procédés, de servir à des usages encore plus infimes! Parfois encore on évoque à nos yeux le spectre de la photographie envahissant tout et se substituant peu à peu à la lithographie, voire même à la gravure. Est-ce là encore un argument sérieux? Beaucoup d'artistes, il est vrai, travaillent exclusivement en vue de la photographie, combinent leurs tons de telle sorte, que leurs œuvres se prêteront plus favorablement à ce genre de reproduction, se ménageant ainsi un moyen facile de popularité ; mais la photographie doit-elle se bercer de l'espoir de pouvoir jamais se substituer à un art quelconque? Elle est et ne sera jamais qu'une précieuse auxiliaire. Que les artistes eux-mêmes la bénissent, qu'ils l'aient toujours présente à leurs regards, elle les rappellera

au sentiment de la nature et leur fera comprendre jusqu'où peut descendre l'art privé de l'idéal, dans les régions duquel il doit vivre et planer comme l'oiseau dans les airs.

IV.

Nous pourrions ici borner notre travail, mais il nous est impossible de déposer la plume sans essayer au moins de combler une lacune fâcheuse que nous avons constatée dans l'étude de M. de Laborde, lacune d'autant plus regrettable, qu'elle semble prendre sa source dans un parti pris d'exclusion.

Nous le disions au début de cet article : M. de Laborde termine par un aperçu des productions lithographiques écloses à l'étranger, en se demandant s'il est un pays où des artistes se sont produits que l'on puisse, non pas opposer comme rivaux aux maîtres français, mais seulement citer, après ceux-ci, pour l'originalité de la manière, pour la grâce ou la vigueur de l'imagination! Tour à tour, l'Italie, l'Espagne, la Russie, l'Angleterre et l'Allemagne passent sous sa plume, et la Belgique est laissée dans un dédaigneux oubli! Or, ne voulant pas que le lecteur puisse conclure de ce silence que notre pays est resté en arrière et isolé du mouvement artistique des dernières années, et auquel la lithographie a largement part, n'ayant d'ailleurs aucune difficulté à citer bien des auteurs et bien des travaux qui marquent dans l'histoire de la lithographie en particulier, autant que dans celle de l'art en général, nous considérons comme un devoir de les rappeler à l'écrivain français. Et si le lecteur pouvait croire qu'en agissant de la sorte, nous voulions faire œuvre de camaraderie, il ne tarderait guère à se détromper, car les noms que nous allons faire passer sous ses yeux, sont depuis longtemps

célèbres, et de ceux qui commandent le respect. Ils ne doivent, d'ailleurs, être inconnus à personne et moins à M. de Laborde qu'à tout autre.

Ils ne sont point rares chez nous les artistes qui cherchèrent dans la lithographie un moyen de traduction pour leurs œuvres; l'apparition de nombreuses planches coïncida avec le réveil de notre nationalité, auquel est si intimement lié le réveil artistique de notre patrie. Citer une à une toutes ces œuvres, en faire une étude approfondie, il y aurait là de quoi remplir un volume. Ce travail sérieux et intéressant, peut-être l'entreprendrons-nous quelque jour, mais le cadre de cet article ne nous permettant pas semblable digression, nous allons, dans la longue liste des artistes qui se consacrés à la lithographie en Belgique, nous borner à prendre quelques noms qui brillent d'un éclat tout particulier, et qui sont à la fois ceux des artistes les plus distingués de notre école. Ces noms témoignent éloquemment en faveur de notre thèse, car il ne faut pas que l'on s'y trompe : ils ne figurent pas uniquement au bas de purs croquis, ni même toujours d'œuvres personnelles. Bien des fois, ceux dont nous allons parler ont interprété l'œuvre d'autrui.

Par ordre de mérite plus encore que par ordre chronologique, c'est M. Madou qui doit figurer en tête de cette catégorie d'artistes qui préludèrent par la lithographie à des œuvres sinon plus sérieuses, du moins plus importantes. La quantité de dessins livrés au public par cet artiste, qui continue si dignement les anciens, est prodigieuse. Et que l'on ne croie pas que dans une aussi notable série de travaux, il y en ait de moins réussis, de moins étudiés; sans doute, nous avons vu de M. Madou des planches de toutes grandeurs, depuis la lettrine et le cul-de-lampe jusqu'à des compositions de plus de cinquante personnages; mais, à part cette différence de proportion, nous n'avons jamais eu sous les yeux aucune œuvre portant

son nom qui fût indigne d'une semblable signature. Le maître s'est surtout signalé dans deux recueils qui sont un éloquent résumé des différentes formes de ce talent où la science la plus profonde est toujours si heureusement tempérée par une rare finesse d'esprit, latente en quelque sorte dans chaque coup de crayon. Citons d'abord le grand ouvrage publié en 1842 et intitulé : *Scènes de la vie des peintres flamands et hollandais.* « L'idée qui a présidé à la composition des *Scènes de la vie des peintres flamands et hollandais* », dit la préface de l'ouvrage, « a été non de traduire par le crayon quelque page de Van Mander, Descamps, Smith, Campo Weyerman, De Bie, De Piles ou Houbraken, mais de mettre en scène chacun des grands maîtres qui figurent dans le Panthéon des Pays-Bas, de nous les montrer tels qu'ils ont été, tels qu'ils ont dû être, et de nous initier, non seulement à leur physionomie, mais encore à leurs habitudes et à leur caractère, à leur entourage, à tout ce qui constituait en eux l'homme et l'artiste ». Et ce but est merveilleusement atteint. Chacune des scènes de M. Madou est un tableau complet, et l'artiste, se pénétrant de cette vérité que le style est l'homme même, nous fait voir chacun des maîtres dont il traite dans un milieu qui est bien réellement le sien : Memling peignant la châsse de sainte Ursule, Ostade avec les buveurs, Teniers daignant aller voir sauter ses vassaux, Vander Meulen au siège d'une ville. Toutes ces compositions, conçues dans le style des œuvres que nous ont léguées ces peintres illustres, portent néanmoins la frappante empreinte du génie personnel de leur auteur. Cette publication avait été précédée, en 1837, d'une autre qui, sans être aussi étendue, n'est pas moins importante au point de vue de la valeur artistique. L'ouvrage portait pour titre : *Physionomie de la société en Europe depuis 1400 jusqu'à nos jours.* Sans offrir autant d'intérêt par la nature même des sujets que les *Scènes de la vie des peintres,* les

planches qui constituent l'ouvrage renferment les mêmes qualités éminentes que nous constations dans le travail précédemment cité. Ne sont-ce pas là des travaux à mettre en parallèle avec ceux qu'énumère M. de Laborde? Nous avons voulu les comparer à ceux de M. Raffet, et le résultat du parallèle n'a certes pas été au désavantage de notre compatriote. M. Madou a exécuté aussi des portraits multiples et pleins de distinction, mais dans ce genre nous devons surtout citer un autre maître bien digne de ce nom et trop tôt enlevé aux beaux-arts, M. Vander Haert. Les portraits dessinés et lithographiés par M. Vander Haert comptent au nombre des productions les plus sérieuses du genre; nul plus que lui ne posséda la science vraie du dessin, et ses œuvres, quand par hasard on les rencontre dans les ventes, atteignent des prix élevés. C'est une circonstance qui doit avoir sa valeur aux yeux de M. de Laborde, lui qui voit, et non sans raison, dans l'acharnement que mettent les amateurs à poursuivre dans les ventes les œuvres des artistes qu'il signale, une preuve de leur supériorité. Mais M. Vander Haert nous a laissé, dans le genre qu'il affectionnait, des successeurs qui ne sont point indignes de lui. M. Baugniet, aujourd'hui peintre de mérite, et dont la réputation, faite depuis longtemps comme lithographe, n'est plus à faire comme peintre, a publié depuis trente ans environ des portraits d'une étude, d'une correction et d'un style remarquables, qui l'ont fait connaître avantageusement non seulement chez nous, mais encore à l'étranger, en Angleterre surtout. Concurremment avec M. L. Huart, ce charmant dessinateur que nous a ravi l'Angleterre, il publia, en 1836, une collection de portraits de membres de la Chambre des représentants qui fut, pour ainsi dire, le point de départ de sa brillante réputation. M. Baugniet obtint le titre de dessinateur du Roi. En même temps que cet artiste grandissait M. Schubert, procédant peut-être plus directement de M. Vander

Haert, dont il joint les grandes qualités à une distinction tout individuelle qui perce dans ses moindres travaux. Les portraits de M. Schubert, sans avoir toujours une correction de ligne irréprochable, sont pleins de vie et de spontanéité. Cet artiste, auquel nous ne trouvons à comparer comme portraitiste, — n'en déplaise à M. de Laborde, — aucun dessinateur de l'école française, n'a pas considéré comme au-dessous de lui de consacrer son brillant crayon à la reproduction d'œuvres peintes, et là encore il s'est distingué. Il est aujourd'hui dans toute la plénitude de son talent. Puis vient M. Billoin, un de nos bons portraitistes, qui n'a point encore complètement abandonné le crayon lithographique et dont nous trouvons le nom au bas de quantité d'œuvres qu'il a grandement contribué à populariser. Le paysage, les animaux et les vues de ville ont trouvé aussi dans l'école belge de la lithographie des interprètes distingués. Ommeganck nous a laissé des essais, et M. Verboeckhoven, outre quelques portraits par lesquels il a, croyons-nous, débuté dans l'art, a livré au public de grandes et sérieuses études d'animaux. Parmi les paysagistes, MM. Fourmois et Lauters, deux peintres du plus haut mérite et que la France connaît, ont fait d'excellentes choses. Enfin, dans le genre architectural, M. Simonau, qui a aujourd'hui déposé le crayon pour le pinceau de l'aquarelliste, s'est surtout fait connaître par un ouvrage sur les monuments gothiques de l'Europe, un des plus considérables du genre, autant sous le rapport des qualités de l'exécution que sous celui des vastes proportions qu'il a données à son travail. M. Stroobant, dont les deux volumes de *Monuments de sculpture et d'architecture de Belgique,* les deux volumes du *Rhin monumental et pittoresque,* entrepris en collaboration avec MM. Fourmois et Lauters, et *La Galicie monumentale*, trois ouvrages du plus haut intérêt, pour l'exécution desquels l'artiste est parvenu à tirer un parti exceptionnellement

heureux des progrès réalisés par la chromolithographie, et qui n'ont fait que suivre tout une série de travaux qui, quoique s'effaçant devant les trois ouvrages que nous venons de citer, n'en subsisteront pas moins. Enfin, M. David de Noter, l'éminent peintre d'accessoires et de fleurs, vient encore tout dernièrement de prouver, par l'exécution de quatre grandes planches, les ressources que l'artiste peut trouver dans la combinaison des teintes.

Mais nous avons à cœur de prouver à ceux qui veulent bien nous lire que ce n'est pas un étroit esprit de clocher qui nous porte à voir dans nos artistes des qualités imperceptibles peut-être aux yeux de l'étranger. Ailleurs que chez nous on a fait souvent appel au talent de nos dessinateurs lithographes. MM. Haghe, aujourd'hui fixés en Angleterre, où l'un d'eux a reçu le titre de dessinateur de la reine, y ont exécuté les deux ouvrages les plus remarquables issus des presses anglaises. Les *Sketches in Egypt and Nubia* et *The Holy Land,* deux chefs-d'œuvre de David Roberts, ont trouvé dans ces artistes des interprètes dignes d'eux. L'ouvrage original de M. L. Haghe, sur les monuments d'architecture des Pays-Bas et de l'Allemagne, est connu de tous ceux qui s'occupent d'art. Tous ces artistes, sans aucune exception, font de la peinture, les uns transitoirement, les autres exclusivement, mais tous jouissent d'un renom légitimement acquis et tous ont débuté par la lithographie, à laquelle ils ne se consacraient pas exceptionnellement, mais complètement et presque par état. N'avons-nous pas, en les citant, démontré que M. de Laborde a dû fermer les yeux pour ne point voir chez nous des lithographes bien autrement dignes d'être signalés que ces froids dessinateurs allemands qui, dans leurs reproductions des anciens, ne réussissent pas davantage à faire percer leur personnalité que celle des maîtres qu'ils traduisent? Et si nous voulions pousser plus avant, nous trouverions encore bien des noms que nous pourrions

rappeler sans que notre plume fût exclusivement guidée par l'amitié.

Aujourd'hui, chez nous, tout comme en France, les travaux personnels lithographiés deviennent rares. Essentiellement absorbés par leurs œuvres peintes, MM. Madou, Verboeckhoven, Fourmois, Lauters et Simonau laissent reposer le crayon; MM. Baugniet, Schubert, Billoin et Stroobant nous gratifient encore de quelques dessins de temps à autre, mais eux aussi préfèrent traduire leurs idées par le pinceau. Les maîtres lithographes donc s'éclipsent. Mais nous ne rendons pas les artistes eux-mêmes responsables de cette atonie : tous ils sont prêts à reprendre le crayon, pour peu qu'on leur en fournisse l'occasion. Malheureusement, nos éditeurs, par une défiance que nous croyons très préjudiciable à leurs intérêts, hésitent à faire les frais de publications artistiques sérieuses, pour lesquelles la lithographie leur offre cependant de si précieuses ressources; nous voyons, d'autre part, notre Gouvernement encourager la publication des reproductions photographiées de nos monuments et des œuvres d'art de nos musées, produits éphémères et insuffisants, d'ailleurs, par la nature même du procédé. Il est vrai que nous pourrions trouver dans les subsides très élevés que l'on accorde à la gravure au burin une compensation qui serait de nature à nous faire aisément passer sur les sommes si légèrement accordées à la photographie, si nous pouvions oublier l'espèce d'ostracisme dont est frappée si injustement la lithographie. Que l'on ne conclue pas de ceci que nous ne voyons pour l'art d'autre planche de salut que dans les secours officiels; nous sommes trop soucieux de la dignité des artistes pour émettre de semblables théories, mais nous croyons qu'il est bien des cas où, si les éditeurs étaient assurés en partie au moins contre les risques et périls d'une entreprise, ils n'hésiteraient pas à entreprendre des spéculations qui pourraient exercer sur l'art

de la lithographie une influence heureuse. Il suffit d'un premier pas, et la voie se traçant petit à petit, on ne redouterait plus à s'y engager.

Chaque fois que nous nous sommes posé cette question : Pourquoi n'use-t-on plus du procédé lithographique? nous n'avons trouvé aucune réponse sérieuse à y faire. Et cependant, que l'on y songe : Un jour viendra où, lassés de voir la photographie se substituer tant bien que mal aux arts graphiques, le public et les artistes demandant un procédé de reproduction plus vraiment artistique et, d'autre part, plus rapide et moins solennel que la gravure au burin, songeront de nouveau à la lithographie ; ce jour-là ils ne trouveront plus d'artistes pour répondre à leur appel, car la lithographie sera morte ; ce ne sera ni la photographie qui l'aura tuée, comme le prétendent quelques-uns, ni son orgueil qui aura causé sa perte, comme chercherait à nous le persuader M. de Laborde ; mais elle sera morte parce que nul ne lui aura tendu une main secourable alors qu'elle ne demandait qu'à vivre.

Bruxelles, le 4 novembre 1863.

Histoire de la gravure à l'eau-forte en Belgique

(Extrait de la *Chronik für Vervielfältigende Kunst.* Vienne, 1892.)

Après avoir affirmé avec une si haute puissance ses facultés coloristes, non seulement dans ses peintures et ses estampes, mais encore dans ses sculptures et ses compositions architecturales, l'école flamande semblait prédestinée à trouver dans l'eau-forte une des formes d'expression les plus heureusement adaptées au génie de ses maîtres. L'eau-forte proprement dite n'occupe toutefois en Belgique qu'un rang secondaire, relativement surtout à sa voisine et ancienne alliée la Hollande. C'est qu'en effet il manque à l'école belge cette puissance de la tradition qui, dans l'école hollandaise, se personnifie dans Rembrandt, et assigne aux suprêmes aspirations des maîtres futurs un but que fort peu ont l'espoir d'atteindre jamais, mais qui ne laisse pas de servir de stimulant à leurs efforts.

Cette puissance d'attraction exercée sur les artistes hollandais par la gravure à l'eau-forte, a imprimé une forme très spéciale à leurs œuvres, et l'on peut affirmer que, dans une mesure plus ou moins grande, tous les pays voisins en sont tributaires.

Ce n'est que très exceptionnellement que l'eau-forte a acquis une haute valeur chez les Flamands. Il y a peu de

temps à peine qu'on a songé à décrire les célèbres eaux-fortes de Van Dyck, et des auteurs de l'importance de Bartsch les ont complètement négligées au même titre, d'ailleurs, que celles de Jordaens et de Teniers qui n'ont pas encore été exactement cataloguées jusqu'à présent.

Grâce surtout à l'école de Rubens, la prédilection des Belges est allée au burin; cette faveur même n'a pas été sans affaiblir aux yeux des artistes flamands la portée de l'eau-forte, si bien que le jour où quelques-uns d'entre eux prirent l'initiative de remettre celle-ci en honneur, leur effort ne parvint à s'exercer que dans un cercle relativement restreint.

L'eau-forte en Belgique fut un hors-d'œuvre; elle est restée jusqu'à ce jour l'apanage de quelques curieux, de quelques raffinés, à ce point que, sur la liste de ceux qui se sont fait connaître en la pratiquant, le nombre des amateurs égale celui des artistes de profession.

Une autre observation mérite d'être consignée ici : c'est que, d'une part, d'excellents aquafortistes se sont produits en Belgique qui ne lui appartenaient pas par la naissance, à savoir : Legros, Hennequin, Kuytenbrouwer, Roelofs, Carl Storm van s' Gravesande; que, d'autre part, plusieurs de ceux que la Belgique peut revendiquer avec le plus d'honneur, ont surtout brillé à l'étranger. Il suffit de citer les noms de Desmarne (1744-1829), plus tard, de Léopold Flameng, Félicien Rops, Frédéric Hillemacher.

La situation de l'école flamande pendant la première moitié du XIXe siècle explique très suffisamment le peu de faveur de l'eau-forte. David à Bruxelles, Van Brée à Anvers, ne se préoccupèrent pas d'inspirer à leurs élèves l'amour d'un art dont les manifestations les plus glorieuses n'avaient rien de commun avec le style du leur. A peine leur permirent-ils quelques incursions passagères dans le domaine de la lithographie. J'ai dit ailleurs l'influence exercée par cette école de peinture sur l'essor de la

gravure au burin. Je n'hésite pas à la rendre en grande partie responsable de l'abaissement de la gravure à l'eau-forte. Il n'est d'ailleurs pas douteux que la facilité procurée par l'art de Senefelder aux artistes sérieux de se mettre en communication avec le public, n'ait détourné beaucoup d'entre eux de s'initier aux raffinements du procédé plus délicat, mais plus long et plus difficile, dont il s'agit ici.

Quoi qu'il en soit, les maîtres qui voulaient tâter de l'eau-forte ne se permirent avec elle aucune des libertés et des recherches d'effets qui eussent pu développer leur originalité. On peut même croire qu'en traçant sur le cuivre leur composition, ils ne songeaient pas à lui demander autre chose que d'être un simple véhicule pour la multiplication des images qu'y laissait leur aiguille. Indifférents à la magie des colorations si largement cherchée et si habilement atteinte dans l'eau-forte contemporaine, ils nous livrent des petites compositions correctes, parfois élégantes et fines, mais où perce la trace de l'influence des maîtres antérieurs, tels que les Dietrich, les Weirotter, les Schmidt, les Gesmer ou les Boissieu, assurément fort dignes d'inspirer quiconque veut arriver à se signaler dans le domaine de l'eau-forte. Mais ce qui leur manque absolument, c'est l'initiative. Peut-être, après tout, leur tempérament placide explique-t-il au besoin l'âge avancé que la plupart atteignent. François, qui fut avant David le maître de Navez, de Madou et de Bécaisne, mourut en 1851, âgé de 92 ans; De Braekeleer, le maître de Leys, expira en 1883, âgé de 91 ans; Verboeckhoven, atteint sa 82e année; P.-J. Le Roy meurt en 1862, à 78 ans; Moerenhaut en 1875, à 74 ans. En ajoutant à ces noms ceux de Frédéric Faber (1782-1844), Paul Noël, mort en 1822, et P.-J. De Noter (1779-1843), nous avons un groupe d'aquafortistes féconds, dont les œuvres d'une imagination un peu bornée n'en portent pas moins l'indice d'une hon-

nêteté absolue, j'entends par là une horreur instinctive de ce qui, dans l'eau-forte, n'est pas le produit du travail individuel du graveur, de ce qui tendrait à dissimuler son impuissance sous des artifices d'effets obtenus par l'emploi d'opérations plus ou moins ingénieuses pratiquées au cours de l'impression.

Au surplus, ils n'ont pas abdiqué, comme aquafortistes, les qualités qui font rechercher leurs peintures : la netteté, la précision, le choix plus ou moins heureux d'un sujet. *Frédéric Faber*, par exemple, est connu comme un habile peintre sur porcelaine. Ses eaux-fortes, — il en fit plus de cent, de 1806 à 1841, figures, paysages, animaux, — traduisent toute la finesse habituelle des sujets que l'on a coutume de rencontrer sous le pinceau d'un homme appliqué surtout à manifester son talent sur des vases et des assiettes. *Le Roy* aime à donner par des aquarelles et par la sépia, la mesure de l'adresse avec laquelle il s'entend à représenter de petites scènes militaires ou rustiques. Ses escarmouches de cavalerie et ses scènes de foire et de rue méritent de le faire ranger assez honorablement dans le voisinage de Klein et de Kobell. *De Noter* arrive avec peu de recherche à donner à ses paysages et ses vues de ville un aspect agréable et pittoresque.

Pierre-Joseph-Célestin François (1759-1851), peintre d'histoire et de portraits, jouissait d'une réputation qui lui attira, après ses travaux à Rome et Vienne, de nombreux élèves, parmi lesquels F.-J. Navez, Madou, Henri De Caisne et Corneille Cels se distinguèrent sérieusement. Ses eaux-fortes bien connues, réunies sous le titre de *Mélange ou recueil de vues, sites et autres sujets pittoresques ou intéressants sous différents rapports* (dont la 1re partie : *Rome et ses environs*, 25 pièces, ne fut suivie d'aucune autre), sont certainement d'un grand style ; elles sont traitées d'une manière large et artistique.

Toutefois, parmi les représentants de l'eau-forte de ce

temps-là, aucun n'a égalé *Eugène Verboeckhoven* (1798-1881).

Après s'être signalé comme dessinateur de figures et de portraits, et avoir livré un nombre considérable de lithographies, Verboeckhoven devint un très habile peintre d'animaux. Il se mit à appliquer le procédé de l'eau-forte à son genre de prédilection. Ses planches les plus anciennes datent de 1828. Ses sujets, tirés des fables de La Fontaine, se distinguent par une correction qui n'excluait nullement un sentiment réel de nature. Le lion que nous mettons sous les yeux du lecteur est fait pour le prouver. Nul doute qu'il n'ait été fait rigoureusement d'après nature. Et nous le savons d'ailleurs.

Verboeckhoven, fort jeune encore, était, à Gand, un assidu à la ménagerie du célèbre dompteur Martin. Il en dessina tous les animaux. Le propriétaire de la ménagerie, en retour de ses entrées gratuites, demanda à l'artiste, comme condition, qu'il lui fît un cahier qui devait être vendu à l'entrée de sa baraque.

Ce fascicule fut lithographié, et il est très intéressant.

Verboeckhoven, toutefois, s'étant plaint de la gêne que lui causaient les barreaux pour dessiner le lion, Martin lui offrit d'entrer dans la cage, ce que le peintre accepta. La chose fut annoncée d'avance dans les journaux. Le lion, assez peu accommodant au début, poussa un rugissement effroyable, mais finit par se calmer et se coucher paisiblement. Ce fut ainsi que Verboeckhoven put faire son dessin, en tête à tête direct. Le duc Bernhard de Saxe Weimar, qui commandait alors la garnison de Gand, assistait à la représentation et voulut acheter le dessin à l'artiste, mais celui-ci tenait à garder le souvenir de son exploit et en fit par la suite l'eau-forte dont il s'agit. Ce détail pittoresque n'ajoute rien à sa valeur mais en relèvera l'intérêt aux yeux de maint lecteur.

Ferdinand de Braekeleer (1792-1883), d'Anvers, a

disséminé quelques eaux-fortes dans tout le cours de sa longue carrière de 1825 à 1871. Tracées d'une main exercée, elles n'accusent, il faut bien le dire, aucune autre préoccupation que celle d'un travail correct. On peut, naturellement, leur faire le même reproche qu'à ses tableaux, de mettre surtout en relief le côté comique de la vie des paysans.

H. Van der Poorten, autre Anversois (1789-1874), dont la pointe est plus leste, ne saurait occuper qu'un rang secondaire aux yeux de l'amateur en quête d'expression et d'originalité.

Le romantisme qui, non sans violence, affranchit l'école belge des influences créées par le séjour de David à Bruxelles et lui donna, en peinture, des maîtres tels que Wappers, De Keyser, Gallait, trouva dans l'eau-forte plusieurs représentants de premier ordre. Wappers fit quelques lithographies; De Keyser, d'assez nombreux dessins pour la gravure sur bois, Gallait une couple d'eaux-fortes à peine. Son maître, *Hennequin,* lui avait montré le chemin. Wiertz n'en fit aucune.

En 1836, Alvin fit paraître à Bruxelles un volume toujours recherché, le *Compte rendu du Salon de 1836.* Cet important ouvrage marque un effort sérieux pour faire revivre la gravure à l'eau-forte. L'auteur avait sollicité divers artistes de joindre à son texte la reproduction de leur œuvre principale au Salon. Très peu répondirent à sa demande. Presque toutes les planches furent exécutées par *H. Vander Haert* (1790-1846), *Paul Lauters* et *Charles Billoin,* plus connu comme lithographe. Gallait pourtant consentit à graver son *Tasse en prison visité par Montaigne.* Sa planche est à peine mieux qu'une simple gravure au trait, comme le sont du reste les autres illustrations du volume, à l'exception de quelques lithographies.

Remarquons, au surplus, qu'à l'époque dont il s'agit,

Bruxelles, qui bientôt allait être le siège d'une école de gravure importante, avait mis l'enseignement de cet art entre les mains d'un artiste du nom de *A. Spol,* mort en 1860, pratiquant l'eau-forte, mais d'une manière absolument insuffisante. C'était un ouvrier habile mais incapable de former un élève de valeur. Ce qu'il a laissé est au-dessous de la moyenne et suffit pour expliquer la médiocrité de l'art de l'eau-forte en Belgique aux premières années de son indépendance.

Anvers, en revanche, centre le plus actif de l'art flamand pendant l'ère romantique, vit se produire quelques essais intéressants.

Eugène De Block, né à Grammont en 1812, et encore vivant en 1892, les frères *Dillens,* et plus spécialement Adolphe (1821-1877), *Jacques Van Gingelen* (1810-1864), les frères *Linnig,* Égide (1821-1860), Willem (1819), et Joseph (1815-1891), *Corneille Segers* (1814-1869), *Alexandre Lion* (1823-1852), *Henri Schaefels,* signèrent un ensemble de planches où se révèle une incontestable préoccupation des ressources du procédé dont jusqu'alors les représentants belges de l'eau-forte avaient témoigné un très médiocre souci. Une revue flamande, *De Noordstar,* publiée à Anvers pendant quelques années à dater de 1840, publia des planches de ces divers artistes, spécialement d'Eugène De Block qui, entre autres, lui donna l'estampe de son tableau illustrant la nouvelle de Conscience : *Wat eene moeder lijden kan.* Très certainement chez De Block, comme chez Segers et Dillens, le sentiment du coloris trouve son expression souvent heureuse. Ils savent trouver dans un intérieur à peine éclairé le mystérieux aspect des choses, et dans les rues des vieilles villes, la fantaisie des contours. Ils ne connaissent pas les raffinements des papiers aux teintes différentes, ni les effets subtils de l'impression artistique, mais ils sont tout entiers eux-mêmes et, à cet égard, ils méritent d'être tirés de l'oubli.

On ne peut nier que la salle des échevins de l'hôtel de ville d'Audenarde, par Alexandre Lion, comme le Tribunal, d'Adolphe Dillens, ne soient des planches excellentes.

Égide Linnig et Schaefels, dans des sujets maritimes, s'inspirent des aspects de l'Escaut. Ils visent surtout au brillant de l'effet, sacrifiant même parfois à cette recherche le soin de la précision. Joseph Linnig, en revanche, l'aîné des trois frères, a rendu avec une science vraiment remarquable les vieux monuments, les rues pittoresques d'Anvers. De 1846 à 1854, il fut le collaborateur artistique de F.-H. Mertens et Torfs dans leur *Histoire de la ville d'Anvers (Geschiedenis van Antwerpen)*, et l'on peut dire que là comme dans l'*Album historique de la ville d'Anvers de 1868,* Linnig nous a conservé le souvenir de presque tous les coins si prodigieusement attachants de l'antique cité de Rubens, disparus dans la transformation de 1864.

Joseph Linnig, bien qu'il ait cultivé la peinture, fut avant tout graveur. Il avait été à l'Académie d'Anvers élève du cours de gravure dirigé par Erin Corr. Très au fait des procédés à l'eau-forte, il fut le guide de presque tous les artistes demeurant à Anvers, qui essayèrent du genre; très entendu dans le métier, il imprimait lui-même leurs planches. Linnig, en collaboration avec M. Théo. Hippert, fit paraître : *Le Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle* (Bruxelles, 1874), qui publie et décrit les œuvres de la plupart des aquafortistes néerlandais du temps présent. Ce fut Linnig qui imprima la plupart des eaux-fortes très rares de Henri Leys. Henri Leys (1815-1869) fut de bonne heure initié à la gravure par son père, marchand d'images de sainteté. Sa première eau-forte, un *souvenir pieux,* représentant un marin agenouillé devant un cercueil, est extrêmement rare. Elle fut d'ailleurs répétée, ayant fort mal réussi la première fois. En 1840,

cependant, nous le trouvons tout à fait maître du procédé. Il grave alors un intérieur flamand, qui est, selon nous, sa meilleure planche et la meilleure de toutes les eaux-fortes de l'école belge moderne. Il y a là comme un reflet des planches d'Ostade, un vif sentiment du pittoresque et une parfaite harmonie de couleur, en un mot tout ce qu'il est permis d'attendre de l'eau-forte. Arrivé à l'apogée de sa réputation, Leys se ressouvint de l'eau-forte. Dans une nouvelle série de planches infiniment précieuse à cause même du nom de son auteur, figurent : *La Promenade, Les Archers, Faust et Wagner, Une Réunion de réformés, La Messe de l'épître.* « Ces travaux, écrivait Leys lui-même, faits uniquement comme amusement pour moi, je les réserve à des amis dont la bienveillance peut me faire pardonner le manque d'expérience et qui s'y intéresseront, parce qu'ils leur viennent de moi. » Il ne saurait être douteux que le maître n'ait songé à Rembrandt, spécialement dans sa planche *Les Archers.* Rudes d'effets et de procédé, ces œuvres brillent par leur grand caractère, sans accuser peut-être tout d'abord l'illustre main qui les a tracées; un examen attentif seul peut leur donner le haut rang qu'elles méritent.

L'œuvre complet de Leys ne se compose que d'une douzaine de pièces et ne comprend aucune reproduction de ses œuvres.

D'autres artistes s'en chargèrent. Ce furent d'abord *Lamery,* qui est rangé aujourd'hui dans l'école française et qui grava la Synagogue de Prague; ensuite *Édouard Hamman,* né à Ostende en 1822, mort à Paris en 1888, et *P. Van Reeth,* d'Anvers (1822-1866). De ces deux derniers, le premier, en 1842, grava sa *Cour d'auberge flamande,* d'après une œuvre de la première manière de Leys; le second, la *Librairie de Jacob van Liesvelt,* où se traduit avec une perspective rare, le style de l'illustre maître anversois. Hamman était peintre lui-même et élève de

De Keyser. Ses toiles historiques comptaient, il y a un quart de siècle, parmi les meilleures de l'école flamande. Il fit, notamment, un Vésale, reproduit en lithographie par Mouilleron. Quant à Van Reeth, graveur au burin et élève de Corr, il déploya dans le *Van Liesvelt* de Leys un sentiment de coloriste peu commun chez les graveurs dont l'éducation s'est formée à la recherche des élégances et de la régularité de la taille. L'école flamande a produit peu de planches qui y soient comparables et qui soient aussi recherchées.

Une tentative eut lieu à Bruxelles en 1850 en vue de provoquer une mise en faveur de l'eau-forte. On venait d'organiser, au mois de janvier, au théâtre royal, une fête artistique à laquelle étaient conviées toutes les notabilités du pays. Il s'agissait, avec le produit de cette fête, d'acheter les œuvres exposées et de les mettre en loterie. Cette fête fut fort belle, mais elle devait aboutir à un désastre financier. Les promoteurs, ou plutôt le promoteur, M. Léon Gauchez, fit alors appel à plusieurs artistes pour la composition d'un album d'eaux-fortes destiné à être vendu comme souvenir de la fête. Cela donna lieu à un très remarquable ensemble, auquel *Gallait* contribua par deux planches, dont l'une reproduit son fameux *Archet brisé,* aujourd'hui au Musée d'Ypres.

Joseph Stevens, Eugène Verboeckhoven, Madame F. O'Connell, Kuyttenbrouwer, Louis Robbe, Harpignies, Portaels, Lies et autres figurent dans ce recueil de vingt planches avec des spécimens qui sont parfois excellents, comme, par exemple : *Le Chien du prisonnier,* de Joseph Stevens ; *Érasme et Holbein,* de Joseph Lies ; *Le Prêche huguenot,* de Hamman ; *Le Crépuscule,* de De Knyff (1819-1885). Cette fois l'eau-forte était comprise comme elle devait l'être, à la fois au point de vue du procédé et de l'effet. La personnalité des artistes s'y accuse avec une netteté absolue, et nul doute qu'activement poursuivie,

cette œuvre n'eût été vraiment féconde. Malheureusement, les mécomptes mêmes de la fête contribuèrent à faire que la tentative resta sans lendemain. Parmi les collaborateurs de l'album du 5 janvier, il en est deux qui, sans être Belges de naissance, donnèrent un grand relief à la publication à Bruxelles, même d'importants travaux à l'eau-forte.

Frédérique-Émile-Auguste Miethe, née à Berlin en 1828, Allemande de naissance mais Belge par son mariage avec Adolph O'Connell, était fixée à Bruxelles depuis 1844. Élève de Begas d'abord, elle reçut ensuite les leçons de Gallait et se fit comme peintre une réputation très justifiée. Elle est aujourd'hui représentée au Musée de Berlin par un portrait de femme très distingué. Sa première eau-forte, une *Tête de la Madeleine,* est de 1848. De 1850 datent *La Charité* et un *Cavalier Louis XIII.* Ces œuvres, de grandes dimensions, où se traduit l'influence des maîtres flamands, Rubens et Van Dyck, sont des pages excellentes par le procédé et le style. En 1853, *Madame O'Connell* se fixa à Paris et y remporta des succès signalés, dans des portraits de personnages de l'entourage impérial. En 1871, elle perdit la raison et mourut en 1885 sans l'avoir recouvrée.

Martinus Kuytenbrouwer, né en 1816, à Amersfort, produisit en Belgique ses principales œuvres. Ses paysages, d'un caractère poétique, étaient surtout recherchés; le Musée de Bruxelles possède de ses peintures. Sa plus ancienne planche est datée de 1845. Il donne surtout la mesure de son grand talent d'aquafortiste dans un ouvrage de luxe, en deux volumes, publié à Bruxelles en 1854, sous le patronage du duc de Brabant, plus tard le roi Léopold II, les *Ardennes,* avec texte par Victor Joly. Ce recueil ne contient pas moins de trente planches d'un format inusité, gravées d'une pointe large et expressive, constituant certainement la manifestation la plus impo-

sante du genre en Belgique. Mais, à l'époque où paraissait ce livre, l'attention des artistes se portait presque exclusivement sur la photographie qui menaçait de détrôner tous les autres modes de reproduction. Il fallut quelques années avant que l'on songeât à revenir à l'eau-forte.

En 1860, on la vit simultanément reparaître à Anvers et à Bruxelles.

A Anvers, deux jeunes artistes, *Henri De Braekeleer* (1840-1888), fils de Ferdinand, neveu et élève d'Henri Leys, et *Jan Stobbaerts,* mirent au jour des planches que leur caractère intime et charmant fera ranger toujours avec honneur dans les portefeuilles des amateurs sérieux. Les trente-trois eaux-fortes de Henri De Braekeleer ([1]) sont, comme ses tableaux, des impressions fidèles et naïves de la nature, sans aucun des raffinements obtenus par les artifices de l'impression. Le jeune artiste, dont un buste a été depuis peu placé au Musée d'Anvers, arrivait, à l'aide des données les plus simples, à un charme d'impression qui fait de lui un des continuateurs les plus intéressants des vieux maîtres néerlandais. Le charme mystérieux des intérieurs, où le jour parcimonieusement distribué par d'étroites fenêtres donne l'impression de la vie retirée et monotone de gens dont l'existence discrète demeure étrangère à tout ce qui se passe hors des quatre murs de leur logis; l'aspect pittoresque de quelque vieille cour d'habitation bourgeoise, tout cela, chez De Braekeleer, respire une honnêteté, une bonne foi qui reporte la pensée vers l'époque où l'artiste, vivant exclusivement pour son art, fuyait les occasions faciles d'éblouir la foule, vers le temps heureux des Brauwer, des Ostade, des Pierre Codde.

Un rien suffisait à Henri De Braekeleer pour s'inté-

([1]) Hippert et Linnig n'en décrivent que vingt-sept.

resser lui-même et intéresser les autres à des choses à peine entrevues par le public banal des expositions. La concentration de la pensée finit par agir sur les facultés mentales du jeune artiste et par miner sa robuste constitution. Ses toiles, peu nombreuses, appartiennent aux productions les plus intéressantes de l'école belge moderne. On en peut dire autant de ses eaux-fortes dont plusieurs se rangent parmi les curiosités iconographiques. Elles sont devenues très rares parce que les cuivres furent détruits après un tirage à tout petit nombre.

Jan Stobbaerts, né en 1838, sans être exclusivement peintre animalier, accorde aux animaux une place importante dans ses compositions. Sa peinture vigoureuse et franche a de nombreuses affinités avec celle de De Braekeleer. C'est, dans toute la force du terme, un peintre flamand, se réclamant de Jordaens par la largeur de son pinceau. Ses eaux-fortes, au nombre de quinze, sont surtout de petites scènes de genre où interviennent des animaux et spécialement des chevaux. Bien que très précises, ces petites pages rejettent singulièrement à l'arrière-plan les productions minutieuses de Verboeckhoven et de Faber. L'eau-forte avait enfin trouvé des manifestations dignes de l'école flamande.

En 1861 parut à Bruxelles le volume des *Légendes flamandes,* de Charles De Coster, dans lequel se rencontrent des eaux-fortes d'*Alphonse Dillens,* déjà nommé, d'*Otto von Thoren,* alors fixé en Belgique, d'*Edmond de Schampheleer* et de *Charles De Groux.* Plus importante fut la *Légende d'Uilenspiegel,* du même auteur, publiée en 1867 et à laquelle collaborèrent cette fois, outre les artistes précédents, *Félicien Rops, Hippolyte Boulenger,* etc. Les quatre planches, marine, paysage et deux sujets de figures, que Boulenger donne à ce recueil, sont les seuls essais d'eaux-fortes de ce très distingué paysagiste, mort en 1874, à l'âge de 37 ans. Boulenger avait

l'intuition de l'eau-forte; la marine, citée plus haut, a de l'originalité et un certain caractère de grandeur, les scènes à figures sont moyennes; on trouve plus d'originalité que de beauté dans le paysage du *Liber veritatis,* dont il est douteux que le jeune maître eut jamais l'occasion de voir les échantillons.

Félicien Rops, natif de Namur, s'était adonné aux arts plutôt comme amateur, car il faisait ses études de droit à Bruxelles. La souplesse de son talent lui permit de réussir dans divers genres, parmi lesquels le genre érotique, servant d'illustrations à des livres publiés par des éditeurs spéciaux de ce genre d'ouvrages, Poulet-Malassis, Gay et Doucé. Fort remarquables par leur composition, faciles et légères, ces œuvres étaient à peine connues du grand public. On peut dire que pour celui-ci les planches de l'*Uilenspiegel* de De Coster furent une révélation du talent de leur auteur, chez qui l'étude des maîtres se mêle à une originalité très franche. Rops est certainement une figure très importante dans l'histoire de l'eau-forte au XIX[e] siècle. Son œuvre est déjà extrêmement vaste et compte plusieurs centaines de planches dont quelques-unes ont atteint des prix très élevés.

En 1875 se constitua à Bruxelles, sous la présidence d'honneur de S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre, sous la présidence effective de Rops, la *Société internationale des aquafortistes,* ayant pour objet de concentrer en un même effort, les forces des artistes et des amateurs de Belgique et de l'étranger. Elle fit paraître deux cahiers de planches, avec un joli titre dessiné par Rops, où une chimère de ses griffes et de ses dents mord une planche de cuivre et qui porte pour devise : *Unguibus et morsu vives!*

La Société fit venir de Paris un imprimeur; elle appela à elle des talents remarquables de l'étranger, *Bracquemont, Israëls, Verveer, V. Coindre.* En Belgique, indépendamment d'une royale protectrice, elle eut pour collabora-

teurs quelques-uns des grands noms de l'aristocratie, tels que l'ambassadeur d'Angleterre sir John Savile Lumley, depuis, lord Savile. Pourtant elle n'eut qu'une existence éphémère. Chose remarquable, les amateurs se signalèrent au premier rang. S. A. R. la Comtesse de Flandre grava pour elle ses *Vues du Taunus,* où la liberté de facture se combine avec une remarquable entente de l'effet. Sir Savile Lumley lui donna un portrait d'un excellent style. D'autres amateurs trouvèrent l'occasion de se faire connaître sous les auspices de la Société. L'œuvre pourtant ne fut pas poursuivie. Rops prit le chemin de Paris et bientôt après l'association cessa d'exister. D'ailleurs, au lieu de chercher la vogue et de satisfaire au goût du public, la Société ne fut que l'expression d'un noble dilettantisme.

Dès l'année 1870, Adolphe Siret, directeur du *Journal des Beaux-Arts,* avait pris l'initiative de donner en prime aux abonnés de cette publication, un album d'eaux-fortes composé de dix planches. D'abord commandés, ces recueils furent ensuite, en partie du moins, le résultat d'un concours dont les prix variaient de cinq cents à cent francs, selon l'importance et le genre des compositions. Beaucoup d'artistes et d'amateurs qui jusqu'alors ne s'étaient pas essayés à l'eau-forte tentèrent, et non sans succès, de traduire leurs aptitudes sous cette forme.

C'est dans les *Albums du Journal des Beaux-Arts* que nous trouvons pour la première fois un graveur, *F. Stroobant,* avec une *Vue du Château de Heidelberg,* les frères *Jules et Albert De Vriendt, L. Dansaert, Albert Dillens,* fils de Henri, *F. Vanden Kerckhoven,* en même temps que nous voyons reparaître *Ch. De Groux* (1825-1870), *Henri Schaefels, Félicien Rops, Léon Jacquelart,* originaire de Gérimont dans le Luxembourg, *W. Roelofs, Théodore Gérard, W. Linnig junior, Ch. Verlat, Louis Gallait, W. Geets.*

Ces noms figurent au bas d'œuvres souvent remarquables et toujours intéressantes par la personnalité même de leurs auteurs.

L'auteur de la *Physiologie du goût* a dit : « On devient cuisinier, mais on naît rôtisseur ». Je ne veux pas aller jusqu'à soutenir que la peinture s'apprend, mais j'ose affirmer qu'il faut être né aquafortiste. Dans l'*Album du Journal des Beaux-Arts,* des peintres de talent reconnu sont faibles dans l'eau-forte, si on les compare à certains jeunes aquafortistes débutants.

Verlat, dans une série assez importante d'eaux-fortes de grandes dimensions, atteint des résultats qui visent à l'éclat d'une peinture, mais dans la recherche de l'effet, il fait trop grand usage de la roulette et du racloir, et il tombe alors dans la sécheresse.

W. Linnig le jeune (1842-1890) n'est pas sans pécher par le même défaut. Les portes d'Anvers, en cours de démolition (1865), méritent toutefois d'être comptées parmi les bonnes productions de l'eau-forte en Belgique.

Dans les paysages, peu de Belges surpassent *Liévin Jacquelart,* né en 1820 à Diekirch, dans le grand-duché de Luxembourg. Exclusivement aquafortiste, cet artiste n'est connu que par quelques eaux-fortes. Ses paysages sont d'une remarquable valeur d'exécution, d'une entente d'effet et d'une finesse d'expression fort peu ordinaires. *La Source, Le Coup de vent,* jugés par les bonnes épreuves, sont des œuvres charmantes.

Par contre, les sujets à figures montrent l'artiste sous un jour moins avantageux.

C'est en 1883 qu'eut lieu le dernier *Concours du Journal des Beaux-Arts.*

A cette époque déjà, il s'était formé à Anvers une société d'aquafortistes. Constituée en 1881, sous le titre de « Les Aquafortistes anversois », elle limite à quarante le nombre de ses affiliés, dont les trois quarts doivent être

artistes. Parmi ceux-ci, nous retrouvons une princesse royale, S. A. R. la Comtesse de Flandre, et plusieurs des maîtres qui avaient alimenté de leurs travaux les collections mentionnées précédemment. Les souscripteurs recevaient annuellement un album de vingt-quatre planches, dont les formats sont fixés à 130 centimètres de surface au minimum et 540 centimètres au maximum. A la fin de chaque exercice, les deux tiers du total des rentrées sont répartis entre les collaborateurs de l'année.

Depuis dix ans, la Société des Aquafortistes d'Anvers a provoqué la mise au jour de beaucoup de belles planches émanant d'artistes d'un talent expérimenté, ou bien encore marquant les débuts de quelques adeptes, de fraîche date, dans l'art d'entamer le cuivre par la pointe et l'acide.

Deux œuvres de la Comtesse de Flandre sont venues, une fois de plus, en 1881 et en 1884, mettre en relief le talent de cette royale artiste. Élève à Dusseldorf de Jacobson, elle continua ses études à Bruxelles sous Guillaume Van der Hecht. Ses planches, toujours caractérisées par l'heureux choix du sujet, sont enlevées avec une vigueur qui, au premier aspect, ne trahit pas une main féminine. On ne me taxera pas d'indiscrétion si je révèle ce fait, que du temps où elle collaborait à l'album, la Princesse n'a jamais refusé la quote-part du capital social qui lui revenait comme rémunération de son travail. En cela elle s'honorait elle-même autant que la Société. Son *Escalier dans le rocher* du château de Sigmaringen (1884), est une œuvre tout à fait réussie.

Verlat et *Lamorinière* qui, depuis longtemps, avaient abandonné l'outil des graveurs, l'ont repris avec succès, à l'intention de la Société anversoise. Lamorinière avait, dès l'année 1865, gravé un album de vingt-quatre planches, où il apporte avec toute sa conscience d'artiste une science peu commune des exigences de l'eau-forte. Il sait heureusement choisir ses motifs et apporter à leur exécution un

charme délicieusement pratiqué qui lui valut en Angleterre les suffrages des meilleurs connaisseurs. En Belgique, ses ouvrages ne sont connus que dans un petit cercle d'amis.

Théodore Verstraeten, Charles Mertens, Alfred Elsen, Henri Rul, Van Kuyck, Michiels, Guiette, Linnig le jeune et *Verhaert* ont donné à la jeune école d'Anvers un de ses caractères les plus attirants. Tous ont collaboré à l'album de la Société ainsi que F. van Kuyck, Michiels, déjà connu comme graveur, Auguste Danse et Lauwers. Michiels a fait pour l'album une série de portraits traités avec une raideur tout à fait contraire à l'essence de l'eau-forte, et qu'il eût mieux fait de traiter par la gravure. Les albums de la Société, auxquels on ne peut reprocher que l'uniformité trop grande du papier et de l'impression, ont largement contribué au succès de l'entreprise couronnée par des récompenses aux expositions d'Amsterdam, de Vienne, d'Anvers et de Barcelone, et dont l'existence constitue dans l'école anversoise une phase tout à la fois nouvelle et caractéristique. Elle cessa d'exister en 1891.

Bruxelles, à son tour, en 1887, a tenté de relever l'eau-forte en constituant sur des bases assez similaires à celles de la Société anversoise, une *Société d'aquafortistes belges*, sous la présidence d'honneur de la Comtesse de Flandre, et subsidiée par le Gouvernement. La note dominante de la nouvelle institution, est une certaine liberté de tendances qui n'est pas sans refléter les aspirations d'un groupe important de jeunes artistes bruxellois, bien qu'en réalité quelques-uns des collaborateurs de la Société d'Anvers, *J. Guiette, Henri Rul, Frits Hanns,* lui aient aussi prêté leur concours.

A Bruxelles se sont surtout fait remarquer, MM. *Baertsoen, de Mol, Edgar Baes, Adolphe Hamesse, W. Finck, Louis Titz, Armand Heins, E. de Munck.* MM. Finck et

Heins se sont révélés aquafortistes de race, celui-ci surtout d'une étonnante virtuosité.

Laissant à ses membres une liberté complète dans le choix des papiers et le mode d'exécution, la Société d'aquafortistes de Bruxelles a réussi à donner à son entreprise une liberté d'allures et une variété d'impressions dont il est permis de féliciter ses promoteurs, car elles constituent, tous les amateurs le savent, un des charmes essentiels de l'eau-forte. De même qu'à Anvers, les aquafortistes se partagent annuellement le produit des publications.

Telle est, en l'an de grâce 1891, la situation de cet art en Belgique.

Les efforts réunis des deux Sociétés qui se sont donné pour tâche de provoquer et de seconder ses efforts, aboutiront-ils à acclimater définitivement auprès du public, cette forme de conception qui, à travers l'histoire, a si brillamment plaidé sa cause. Est-il permis d'appliquer aux promoteurs et aux adeptes de cet art les mots du poète : *Carpent tua poma nepotes!*

Nous n'entreprendrons pas de le prophétiser.

C'est qu'en réalité, il s'agit ici d'une création absolue, de former non seulement les artistes mais, chose plus importante, le goût public lui-même.

La lithographie, la gravure sur bois, la gravure au burin ont dû leur réel éclat à leur caractère utilitaire. Encore n'ont-elles pu pousser dans le sol belge des racines assez profondes pour s'assurer un avenir durable.

L'eau-forte est de ces plantes délicates qui ne fleurissent qu'en serre et à force de soins assidus. Elles ne produisent pas au grand jour. Il est à craindre qu'entrant en contact avec la foule, elle perde le plus grand de ses charmes : l'intimité.

Les graveurs de Rubens.

(Extrait de l'*Art*, revue hebdomadaire illustrée, Paris, 1877, t. III, p. 224.)

Bien qu'elle lui doive incontestablement, la gloire de Rubens n'attendait rien de la postérité. Proclamé de son vivant « prince des peintres et des gentilshommes », salué vingt fois du titre d'Apelle de son siècle, l'illustre maître avait dès longtemps remporté tous les triomphes lorsque la mort vint donner une forme plus solennelle à l'enthousiasme des contemporains. « Tous les arts libéraux ont employé leur science pour amasser en lui le plus haut de leur pouvoir ! » s'écrie un biographe au lendemain, pour ainsi dire, des funérailles du peintre (1), et le jugement, en vérité, est resté sans appel. Plus de deux siècles et demi n'ont pas épuisé l'intérêt que provoque l'étude des œuvres du grand artiste.

A peine est-il besoin, pour juger Rubens, de faire la part des transformations multiples que subit la société, de l'aurore du XVII[e] siècle au déclin du nôtre. Ni les caprices de la mode, ni la conception si souvent altérée de l'idée pittoresque n'atténuent la grandeur, la sincérité, l'entraînante éloquence de ses accents, et dans un œuvre

(1) Corneille De Bie.

immense où tous les genres sont représentés, tous aussi trouvent des modèles.

Sans doute, il n'était pas réservé à notre époque d'attribuer aux travaux d'un Rubens une portée plus haute par la recherche plus ou moins ingénieuse d'affinités de circonstance. On ne peut méconnaître cependant que c'est grâce à des études remontant au plus à cinquante ans qu'il nous est permis de considérer l'homme de plus près, d'établir un lien plus intime entre le créateur et la chose créée, de saisir enfin l'extraordinaire logique qui préside à l'élaboration de ces pages où souvent le peintre semble lui-même le jouet de sa virtuosité.

Étudier Rubens dans son œuvre gravé, c'est faire un pas de plus dans cette voie instructive. Il ne s'agit pas, en effet, de considérer ces vastes planches comme la traduction plus ou moins heureuse de telle ou telle composition du maître, bien que l'attention qu'on apporterait à le faire pût contribuer beaucoup, selon De Piles, à former un habile homme; mais il importe de se rappeler combien le grand peintre attachait lui-même d'importance à la vulgarisation de ses œuvres. Son école de graveurs nous apparaît alors comme une véritable conquête de son génie.

La transformation opérée dans la gravure sous l'influence des artistes italiens de la décadence, est de bonne heure sensible dans les œuvres flamandes de la fin du XVI[e] siècle.

Si le Hollandais Corneille Cort avait su interpréter avec plus d'adresse que d'expression le Titien, le Caravage, Michel-Ange même, ses froides formules s'immobilisent encore dans l'école qu'avaient groupée autour d'eux Martin De Vos et Stradan, dont le crayon alimentait presque seul l'imagerie flamande. L'habileté mécanique d'un Barbé, d'un Galle ou d'un Collaert, appliquée d'une manière constante à rendre la grâce empruntée, la froide correction des innombrables sujets de piété issus de la

fantaisie de ces féconds inventeurs, préparait mal une école appelée à suivre Rubens dans ses vastes travaux.

Les premières planches gravées d'après le maître constituent de véritables échecs. Au surplus, nous pouvons laisser l'ancienne école suivre jusqu'au bout son ornière. La faible part qui lui échut dans la reproduction des œuvres de Rubens n'ajoute rien à la renommée d'aucun de ses membres.

Des tentatives plus heureuses partirent de la Hollande où Goltzius avait fondé sa brillante école. Le maître ne vécut pas assez pour s'inspirer lui-même de tant d'œuvres si bien adaptées à sa grande manière, mais nous voyons à ses côtés des interprètes du coloris flamand très dignes d'un sérieux examen.

Rubens avait-il fait lui-même appel à ces maîtres? Nous l'ignorons, mais lorsque Guillaume Swanenburg, Jacques Matham et Jean Muller gravent, d'après lui, des planches d'un format inusité, à une époque où son œuvre ne comptait encore qu'un petit nombre de planches, on peut croire qu'une part de direction lui appartient dans ces travaux. C'est à son ami, le bourgmestre Rockox, que lui-même dédie sa *Dalila* gravée par Matham, et lorsque Jean Muller, le plus brillant des élèves de Goltzius, grave, en 1615, les portraits des Archiducs que Rubens venait de terminer, nous devons croire à la sanction donnée par le peintre en titre de Leurs Altesses, à ces travaux officiels.

Ce n'est pas sans doute l'école que nous verrons plus tard, mais c'est un présage, et des meilleurs. Les portraits d'Albert et d'Isabelle méritent de prendre place parmi les planches remarquables de l'œuvre; on doit surtout les ranger parmi les meilleurs portraits gravés d'après Rubens, et dans les épreuves de choix ils montrent mieux que l'adresse du procédé pour justifier l'éloge.

Il ne semble pas cependant que la crânerie du burin des

maîtres de l'école goltzienne répondît aux prédilections du peintre, car les exemples que nous venons de citer sont les seuls que renferme son œuvre.

Il fallait une association plus complète pour pénétrer les vues de l'habile metteur en scène. Un contact en quelque sorte quotidien pouvait seul donner au graveur la connaissance approfondie des expressions à saisir et des effets à rendre. Le savant iconographe Mariette a déterminé à cet égard le rôle du maître. « Il était réservé au génie sublime de Rubens, dit-il, d'apprendre aux graveurs à se servir de leur burin pour imiter, par un nouveau travail, la variété des teintes, le passage insensible des ombres aux lumières, l'accord des couleurs, la nature des divers objets, tout ce qui contribue à répandre la vérité et l'harmonie dans un tableau. »

Si Rubens s'est chargé lui-même de nous apprendre à quels moyens il avait recours pour atteindre un tel but, on est mal renseigné sur le moment précis où son école de graveurs prend naissance. Les registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers ne mentionnent que de loin en loin l'admission d'un de ses élèves, car, dès son retour d'Italie, il avait été dispensé de la formalité de l'inscription. En 1611 déjà, le nombre des jeunes gens qui attendaient chez d'autres artistes la faveur de travailler sous sa direction, s'élevait à plus de cent. Quelle part était faite à la gravure dans cet enseignement, on l'ignore jusqu'ici, mais en la seule année 1620 apparaissent neuf planches de grand format, toutes signées d'un nom jusqu'alors inconnu, et dont l'exécution était évidemment l'œuvre de plusieurs années. Rubens, dans une lettre de 1622, conservée à la bibliothèque d'Anvers, nous apprend l'ordre de succession des premières planches gravées par Vosterman, et dit formellement que le graveur travaillait sous ses yeux. Le *Saint François recevant les stigmates,* estampe dont le tableau original est au Musée de Cologne, est, dit le

maître, « une planche un peu rude », mais c'est un premier essai. Il loue la « petite madone embrassant l'enfant Jésus » (la sainte Famille décrite par Basan sous le n° 44 de son catalogue), mais se montre surtout satisfait de la *Suzanne*. La planche de *Loth, sa femme et ses filles quittant Sodome,* fut exécutée au commencement du séjour de Vosterman chez lui. Rubens parle, enfin, de la gravure du *Combat des Amazones,* commencée depuis trois ans.

Rapprochons ces diverses planches de l'appréciation formulée par le peintre, et nous constaterons que ses éloges s'appliquent aux œuvres les plus correctes, les plus approfondies, à celles que les juges les plus sévères ont rangées en première ligne. La *Suzanne* arrache à Mariette des cris d'admiration, et la *Sainte Famille* est considérée par M. Renouvier, — et nous partageons cet avis, — comme donnant l'idée la plus parfaite du talent du graveur. C'est vraiment par cette planche que Vosterman justifie le surnom de « peintre du burin », qui lui fut attribué de son vivant, tant il met d'art à ménager ses lumières et d'excellence dans l'expression de la forme. Si nos souvenirs sont précis, le tableau appartient au duc de Westminster.

Les plus belles planches de Vosterman virent le jour en 1620 et 1621. Elles occupèrent beaucoup Rubens. « Sa grande intelligence lui avait appris, dit Mariette, dont on nous permettra de citer encore la haute autorité, que les tons qui sont produits par l'assemblage des différentes couleurs qu'un peintre emploie dans ses tableaux, ne pourraient, étant imités et rendus par le graveur, que produire des dissonances dont on ne pouvait se garantir qu'en prenant souvent un parti différent et qui ne pouvait être bien senti que par le maître même. Encore fallait-il qu'il fût aussi versé que l'était Rubens dans la science du clair-obscur, pour l'exécuter avec succès. »

Les dessins du Louvre indiquent avec quel soin et quelle

prévoyance le système défini par Mariette était mis en pratique. Dans le *Saint François* et le *Départ de Loth,* qui devaient servir de guides aux premières planches du graveur, l'effet est magistralement indiqué, et des traits à la plume viennent non seulement préciser le contour, mais indiquer en plus d'un endroit la direction des tailles. Le dessin de la *Descente de Croix* a tout l'effet saisissant du tableau, et depuis Vosterman cet effet n'a pu être égalé par aucun des nombreux graveurs qui ont recouru soit au burin, soit à la manière noire pour traduire cette page immortelle.

A l'époque où nous le trouvons livré à ses travaux dans l'atelier de Rubens, Vosterman, natif de la Gueldre, approchait de la quarantaine, et il avait sans doute reçu du maître des notions d'effet et de style que statuaires et graveurs aspiraient, non moins que les peintres, à puiser dans son enseignement. Quant au maniement de l'outil, sans doute l'avait-il appris ailleurs, car on ne peut admettre, avec Watelet, que Rubens ait eu lui-même une part à la gravure de ses planches.

Mais si grande était la confiance du maître en son élève qu'à peine, comme le dit un juge compétent, trouvait-il dans les travaux de Vosterman matière à des retouches insignifiantes; on peut s'en assurer par les épreuves d'essai que conserve la Bibliothèque Nationale (1).

Quatorze planches virent le jour pendant les années où nous savons Vosterman placé sous la direction de Rubens, et celui-ci en rédige lui-même les dédicaces à ses amis et protecteurs. La planche de *Loth* est offerte à Jean Brant, son beau-frère; l'*Adoration des Mages,* à l'archiduc Albert; le *Retour d'Égypte,* à Ambroise Spinola; la *Descente de Croix,* à sir Dudley Carleton, ambassadeur

---

(1) Vicomte Henri Delaborde, *Le Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1875.

d'Angleterre près des États-Généraux, un des grands amis du peintre; la *Sainte Famille*, à M[me] Rockox. Ces témoignages d'affection, d'estime ou de reconnaissance, sont autant d'approbations données aux travaux successifs du graveur. Le *Combat des Amazones*, une des plus grandes planches de l'œuvre, et qui fut imprimée en six feuilles, parut en 1623, avec une dédicace à Alathée Talbot, duchesse d'Arundel. Ce fut le dernier travail exécuté par Vosterman sous les yeux de Rubens; le dessin en a été attribué à Van Dyck. L'année suivante, le graveur passait en Angleterre.

Rubens, absorbé de 1620 à 1625 par les gigantesques travaux de l'église des Pères Jésuites d'Anvers et de la Galerie du Luxembourg, n'offrit au burin de son interprète favori aucune des compositions de ce vaste ensemble. Il n'existe de la *Vie de Marie de Médicis* aucune planche contemporaine du peintre, et avant le XVIII[e] siècle les compositions de l'église des Jésuites ne fournirent matière qu'à un très petit nombre de planches. On peut citer à la vérité une figure de *Sainte Catherine* tirée d'un des plafonds de ce temple, mais cette eau-forte, à laquelle Vosterman n'est peut-être pas tout à fait étranger, est attribuée à Rubens même, et l'attribution n'a rien d'offensant pour le maître. La *Sainte Catherine* est une œuvre de première valeur, et l'on y constate des repentirs qui décèlent une main plus exercée au maniement du pinceau qu'à celui de la pointe.

Vosterman abandonnait à son élève de vingt ans l'honneur de continuer auprès de Rubens la mission dont il s'était lui-même si brillamment acquitté. Dès l'année 1624 on voit Paul Du Pont, d'Anvers, mieux connu sous le nom latinisé de *Pontius*, débuter par une *Suzanne* qui ferait mal augurer de son avenir si bientôt une *Assomption* ne venait racheter l'incontestable médiocrité du premier travail. Rubens avait exécuté lui-même les dessins des

deux planches, et les progrès rapides de son jeune collaborateur doivent être attribués à ses conseils.

Débuter par la *Suzanne* pour arriver, moins de deux ans après, au *Saint Roch intercédant pour les pestiférés,* un chef-d'œuvre de gravure d'après un chef-d'œuvre du pinceau, c'est marcher à pas de géant.

A dater de cette époque, les planches de Pontius ne provoquent plus que des éloges. En 1627 paraissent la *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres* et l'*Adoration des bergers;* en 1628, le *Christ mort,* dont le Musée de Bruxelles conserve le tableau et le Louvre le magistral dessin; en 1630, la *Thomiris,* envisagée avec raison comme une des plus belles planches d'après Rubens, et dont le dessin, du Musée de Weimar, est lui-même une œuvre hors ligne.

Ce fut en 1630 que Pontius grava le portrait si connu de Rubens, le prototype de la plupart de ses effigies ultérieures, où le maître, vu de trois quarts, nous apparaît coiffé de son vaste chapeau. Le peintre avait alors 53 ans et l'œuvre semblait appelée à une triple faveur par la notoriété du personnage qu'elle représentait, par de hautes qualités artistiques et par une crânerie bien faite pour charmer la foule.

Qu'on nous permette pourtant de rappeler un autre portrait de la même époque, — œuvre moins populaire, bien qu'elle ait été plusieurs fois reproduite, — où Rubens s'est représenté de face, et dont le dessin presque de grandeur naturelle est au Cabinet impérial de Vienne. Que de charme dans cette heureuse physionomie! Si Pontius nous fait connaître le chef d'école, le grand Rubens à l'apogée de sa gloire, si le portrait du Belvédère doit nous montrer dans peu d'années la figure soucieuse du diplomate, trêve pour le moment aux préoccupations! C'est l'homme en quelque sorte rajeuni par le bonheur et tel que dans peu de jours il conduira

à l'autel l'adorable fille de seize ans que son pinceau a immortalisée.

Et tandis que cette œuvre passe sous nos regards, rendons hommage — ne fût-ce que cette fois — au talent d'un des rares aquafortistes de l'école, le peintre-graveur Guillaume Panneels, qui sut conserver au portrait que nous venons de décrire ses qualités d'expression dans une planche datée, comme celle de Pontius, de l'année 1630. Panneels ne peut prendre place parmi les dieux de l'Olympe rubénien, et l'on sourit de la vanité qu'il met à rappeler sur ses minuscules travaux auprès de quel illustre maître il fit son apprentissage.

Pontius resta sous la direction de Rubens jusqu'à la fin de la vie du maître, et il n'interrompit les travaux qu'il fit d'après lui, que pour graver Van Dyck et Jordaens.

Débutant jeune dans un art où l'habileté pratique tient une si large place, il dut se former par l'exercice même. Aussi voyons-nous son burin s'assouplir et son goût même s'épurer. Dans son *Christ en Croix*, de 1631, plus connu sous le nom de « coup-de-poing » à cause de la lutte qui s'engage autour du crucifix entre la mort et les anges, il n'y a qu'à louer.

Si Pontius a su conquérir une place distinguée dans l'école de Rubens, surtout comme coloriste brillant, sans faire oublier cependant son illustre devancier, Rubens eut le rare bonheur — peut-être la rare adresse — de trouver des interprètes encore plus distingués et déjà maîtres de toutes les difficultés pratiques lorsqu'il les admit à travailler sous sa direction. C'étaient deux frères, originaires de Bolswert en Frise, localité dont ils adoptèrent l'un et l'autre le nom pour signer leurs œuvres. Boëce, l'aîné *Boetius à Bolswert* — c'est ainsi qu'il signait — avait bien 40 ans lorsque la sévère Gilde de Saint-Luc l'admit à exercer à Anvers. Il avait publié en Hollande un assez bon nombre de reproductions d'Abraham Bloemaert,

œuvres plus brillantes que correctes : « En travaillant d'après Rubens, dit M. Delaborde, il sut assouplir et en même temps fortifier si bien sa manière, qu'il mérite d'être classé parmi les traducteurs les plus intelligents et en même temps les plus habiles des œuvres peintes par ce grand maître ».

Malheureusement Boetius ne connut Rubens que vers la fin de sa carrière, et il n'a laissé d'après lui que cinq planches, toutes remarquables, mais dont trois surtout sont d'une incomparable beauté. Sous la main de l'habile graveur, le burin, le plus rigide des outils, obtient des effets jusqu'alors inconnus et que le pinceau seul semblait pouvoir produire. *La Résurrection de Lazare, La Cène, Le Christ entre les larrons* (le célèbre « coup de lance » du Musée d'Anvers) sont des œuvres aussi éloignées de Bloemaert que de Vosterman : des créations absolues.

Si Boëce, qui mourut en 1633, a moins de notoriété que son frère, la faute en est surtout au petit nombre de ses travaux d'après Rubens. Schelte à Bolswert, par contre, accomplit une longue carrière et reproduisit jusqu'à soixante-cinq compositions de Rubens, sans parler de plus de deux cents œuvres des meilleurs maîtres de l'école. Il le fit avec une rare excellence, mais la voie où il marcha avec tant de bonheur avait été ouverte par son aîné. Cette restriction faite, admirons sans réserve les planches magistrales qui, comme la *Pêche miraculeuse,* peuvent être envisagées comme posant les colonnes d'Hercule du procédé. Rubens avait fait à l'intention de cette planche une réduction d'un tableau qui a quelque célébrité, ce même tableau dont M. Fromentin a fait une étude si intéressante et dont il caractérise le faire par l'épithète de « Jordaens sans reproche ». Le cadre a été élargi et le regard embrasse un horizon plus vaste. La gravure de Bolswert acquiert par là une puissance d'effet que n'a pas la peinture et qui cause assez de déception au spectateur placé pour la pre-

mière fois en face du tableau des *Poissonniers de Malines*. C'est évidemment un compliment fait au graveur, et l'exemple n'est pas unique dans l'école, car on se rappelle la déception de Reynolds devant le *Saint Augustin* de Van Dyck, qu'il ne connaissait que par la gravure.

L'œuvre de Schelte à Bolswert se signale par une remarquable variété de sujets. Compositions religieuses ou profanes, chasses, paysages, il suit Rubens à travers tous ses genres, et toutes ses tentatives sont couronnées de succès. La tâche si difficile de rendre le paysage par le burin ne fut jamais réalisée avec un pareil bonheur. Considérons cette *Tempête d'Énée* non moins poétique sous le pinceau de Rubens que dans les vers de Virgile, cette *Campagne de Malines,* d'une si riante simplicité (au Palais de Windsor) et dont la gravure a su garder tout le charme; on qualifierait volontiers de telles planches de tours de force, si dans les arts le mot n'impliquait trop souvent l'absence de sérieux.

Avec Bolswert le jeune, le commerce d'estampes semble prendre assez d'extension pour constituer une profession régulière et indépendante de la librairie. Lorsque Rubens entreprenait de faire de la gravure un art décoratif au même titre que la peinture, il s'était beaucoup préoccupé de soustraire les reproductions de ses œuvres aux dangers des contrefaçons qui causaient un dommage moral plus considérable encore que matériel à ceux qui en étaient les victimes.

De bonne heure la France et la Hollande lui avaient accordé des privilèges, et le dépôt de ses planches avait été effectué à la Bibliothèque du Roi. La vente des planches devait être courante, car, en 1635, le peintre fut accusé de « tirer par ses estampes des sommes énormes de la France », ce qui provoqua de sa part cette réflexion que, si la France lui était fermée, il se contenterait du reste de l'Europe pour vendre ses gravures.

A Anvers même, un éditeur entreprenant, Martin Vanden Enden, ne tarda pas à faire un commerce spécial de gravures, et les planches sorties de ses presses font grand honneur aux ouvriers anversois. On n'en trouve pas de mieux imprimées.

Les prédilections italiennes de Rubens et sa profonde admiration pour les œuvres du Titien paraissent expliquer l'usage qu'il fit du genre de gravure tant illustré par les Baldrini, les Andreani et d'autres maîtres vénitiens. Un graveur allemand, Christophe Jegher, admis à professer à Anvers à dater de 1627, servit brillamment les vues du grand peintre. Taillés avec la vigueur des dessins originaux tracés sur le bois par Rubens lui-même, les facsimilés de Jegher ont une extraordinaire force d'expression et le groupe d'*Hercule exterminant la Discorde,* une des compositions du plafond de White-Hall, figure parmi les plus belles productions xylographiques.

M. Fromentin a pu dire, à propos du séjour de Rubens en Italie : « On lui demande à voir ses études et, pour ainsi dire, il n'a rien à montrer que des œuvres », et sans doute l'élève d'Otto Venius laissait en Italie des traces nombreuses d'un séjour de huit ans. Mais s'il était possible de croire qu'il n'accordât aux maîtres glorieux de Venise, de Florence ou de Rome qu'une attention distraite, un coup d'œil jeté sur ses œuvres nous aurait vite détrompés. Parcourons ses portefeuilles et nous y verrons le souvenir de Mantegna, de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien, de Léonard, très précieusement conservé. Il y a plus, le chef d'école songe à répandre par la gravure un certain nombre de compositions de ses grands devanciers, comme il avait, dès 1622, montré aux architectes les plus beaux édifices de Gênes par le burin de Ryckemans. Un nouveau collaborateur se présenta, comme à souhait, pour servir les vues du maître. Comme Vosterman et les Bolswert, Pierre Soutman avait vu le jour en Hollande et

était venu se fixer à Anvers en 1620, ayant déjà 40 ans. Il était peintre et doué d'une merveilleuse dextérité; il enrichit l'œuvre de Rubens de quelques planches étonnamment faites de peu et dans lesquelles le fond est à peine couvert.

Dessinateur nerveux, sa nature le portait de préférence vers les sujets mouvementés, et les chasses de Rubens trouvèrent en lui leur interprète le plus heureux.

Bien que le séjour de Soutman à Anvers fut de courte durée, il y produisit un assez grand nombre d'estampes, la plupart de grand format. Il grava pour Rubens, la *Vénus*, du Titien, le *Christ donnant les clefs à saint Pierre*, de Raphaël, et la *Cène*, de Léonard de Vinci, œuvre étrange où déjà Rubens s'était trop substitué au modèle et dans laquelle Soutman, à force de souligner l'expression, arrive presque à la grimace. La planche a pourtant ses qualités et conservait à Rubens des titres à la reconnaissance de ses contemporains pour cette première reproduction de l'œuvre — nous voudrions pouvoir dire immortelle si la dérision n'était pas trop amère — de Léonard de Vinci.

De retour dans son pays, en 1630, Soutman y fonda une école qui fut illustrée par des maîtres de premier ordre : Corneille Visscher, Jonas Suyderhoef, qui, l'un et l'autre, ont laissé dans l'œuvre de Rubens des planches excellentes, où se reflètent encore des enseignements.

Bien que l'activité des graveurs anversois eût dès longtemps trouvé à se manifester dans une sphère assez vaste, Rubens put s'assurer jusqu'au bout des collaborateurs réguliers. Le jeune Witdoeck, d'Anvers, que Vosterman avait formé à son retour d'Angleterre, passa de bonne heure dans l'atelier de Rubens et eut l'occasion de produire, dans les dernières années de la vie du peintre, des planches assez importantes, dont la principale est un vaste ensemble de la *Mise en Croix;* l'effet en avait été modifié en vue de la gravure. Les sombres rochers du

tableau font place à un ciel clair et bien calculé pour donner plus de relief au groupe principal. Quoique Witdoeck n'occupe qu'un rang secondaire relativement à ses aînés, ceux-ci se sont élevés assez haut pour lui laisser à leur suite une place honorable. L'*Assomption de la Vierge* et le *Martyre de saint Juste,* planche qui parut avec une dédicace à Balthasar Moretus, le célèbre imprimeur, furent sans doute les dernières estampes dont le grand Pierre-Paul Rubens eut l'occasion de diriger la mise en œuvre.

Les maîtres que nous avons cités ne forment pas seuls, sans doute, sa glorieuse école. A leurs côtés travaillaient les Lauwers, les De Jode, Marinus, Ryckemans, C. Galle le jeune, qui tous, à leur tour, formèrent des élèves parmi lesquels se continua pour un temps la grande tradition. On vit même Henri Snyers, Michel Natalis et Corneille Van Dalen produire des planches d'une réelle beauté, assez longtemps après la mort de Rubens.

Mais les efforts manquaient de direction et la lumière projetée par le génie du grand homme allait s'affaiblissant. Des éditeurs cupides et ignorants hâtèrent la décadence. Un jour vient où l'on ne craint pas d'anéantir par de grossières retouches les œuvres magistrales des maîtres de haute race. Le niveau général s'abaisse, les grandes conceptions du peintre sont livrées en pâture aux interprètes les plus maladroits, tout graveur flamand se croit appelé à faire son Rubens.

Un tas de nains difformes
Se taillent des pourpoints dans son manteau de roi.

Si ces travaux grossiers ont pu faire quelque tort à la mémoire du grand peintre, les œuvres primitives n'en brillent que d'un plus pur éclat. On peut affirmer qu'à aucune époque et dans aucune école, — sans en excepter

celle même de Raphaël, — une succession plus régulière de productions de premier ordre ne vint répandre dans les masses le goût de l'art, éclairer de son charme les plus humbles demeures, comme à Anvers, au temps de Rubens.

Et lorsque la France, à son tour, reprenant le sceptre aux mains des Flamands, poussa si loin les perfections du burin, il est encore permis de rappeler qu'Edelinck, lui-même enfant d'Anvers, appartint à la Confrérie de Saint-Luc, et qu'après avoir étudié sous les maîtres de la grande école de Rubens, il trouva dans l'œuvre même de son illustre concitoyen le motif d'un de ses plus nobles travaux, *Le Combat des cavaliers,* de Léonard de Vinci.

Rubens et la gravure sur bois (1)

(Extrait de l'*Art*, revue hebdomadaire, Paris, 1884, vol. II, p. 53.)

CHRISTOPHE JEGHER.

La rencontre des estampes de Christophe Jegher est faite pour dérouter l'iconophile. L'éclosion spontanée d'un art si spécial, en plein XVIIe siècle, ne s'expliquera, si nous voulons aller au fond des choses, que par l'intervention de Rubens; c'est elle encore qui nous dira la supériorité de ces manifestations, qualifiées à juste titre de merveilles par Papillon de la Ferté.

Sous nulle autre forme, le grand peintre ne vit sa manière plus fidèlement traduite que par ces planches de Jegher qui, sans cesser d'être des gravures, sont autant de dessins auxquels le graveur ne participe que dans la mesure des nécessités de l'impression. Rien au delà.

Et Rubens ne livre pas à Jegher, comme à tant d'autres,

---

(1) Les remarquables reproductions qui accompagnent cet article sont des réductions en fac-similé de superbes épreuves de la collection de M. Auguste Herlin, le savant conservateur du Musée de peinture de Lille.

à Vosterman, à Pontius, à Bolswert, ses tableaux pour en rendre l'effet et même la couleur. C'est plus particulièrement le caractère et l'expression de son dessin qu'il entend propager, et il est permis de dire qu'à aucune époque, ni par aucun artiste, pareille mission ne fut mieux accomplie.

Avec Jegher, comme le dit Renouvier, le bois s'amollit et se colore plus qu'il ne le fait ailleurs; il le fait à ce degré que, sachant que certaines planches du graveur ont été tracées sur le plomb, nous en venons à nous demander si telle n'est pas la manière dont il fit le plus généralement emploi.

Si les planches nées de la collaboration de Rubens et de son graveur sur bois ne portent point de date, certaines indications pourront servir de point de repère pour fixer celle-ci. La magistrale estampe d'*Hercule exterminant la fureur de la Discorde,* dont une épreuve fut poussée à cent quarante francs à la vente Didot, reproduit une partie du plafond de Whitehall. Nous savons par un échange de lettres que M. Sainsbury a pu recueillir, qu'en 1629 Rubens s'occupa des esquisses de ces peintures, définitivement placées en 1634. Entre ces deux termes, il faudra chercher logiquement la date de notre estampe et vraisemblablement celle de la production des autres planches de Jegher, qui fut au service de l'imprimerie plantinienne à dater de 1625.

A l'époque dont il s'agit, Vosterman était en Angleterre et Pontius, devenu le principal graveur de Rubens, lui donna, pour ainsi dire, ses seules planches au burin jusqu'en 1631. Ici se placera l'essai de la gravure sur bois tenté par Rubens, et, précisément, Moretus obtenait alors de lui la vignette qui devait servir de marque aux livres sortis de ses presses et la donnait à graver à Christophe Jegher. Nous tenons donc certainement l'origine d'un rapprochement qui devait donner naissance à quelques-

unes des plus remarquables productions de la xylographie (¹).

Préoccupé toute sa vie de l'exemple du Titien, dominé même à son insu par le souvenir de ce puissant coloriste dont les œuvres lui étaient apparues dès ses premiers pas sur le sol italien et durent le frapper d'autant plus vivement qu'elles s'éloignaient davantage des créations d'Otto Venius, Rubens ne pouvait manquer d'être spécialement familiarisé avec ces grands ensembles : *Le Triomphe du Christ, L'Adoration des Bergers, La Dalila,* qui marquent parmi les meilleures créations de la gravure sur bois. Ce sont elles qui ont servi d'exemple à Christophe Jegher, comme à Rubens lui-même, dans cette entreprise si excellemment servie par l'entente du rôle dévolu à chacun des collaborateurs.

Du reste, parmi tous ces beaux camaïeux dont Bartsch rassemble la description au tome XII de son *Peintre-Graveur,* figurent les reproductions de plus d'une des peintures rassemblées à Mantoue, et cette circonstance pourrait à elle seule nous expliquer la forme que revêt la gravure sur bois dans l'œuvre de l'ancien gentilhomme de la Cour de Vincent de Gonzague.

Elle ne s'arrêtera plus même à la simple reproduction de la ligne de son dessin ; elle en traduira l'effet par ses ressauts, et l'on peut voir au Cabinet des Estampes avec quel soin Rubens indique les clairs et précise les contours de ces camaïeux, dignes de prendre place à côté de ceux des Italiens.

Le *Repos en Égypte,* imprimé sur fond brun relevé de blanc, est une œuvre admirable que Gérard Edelinck prit pour modèle, faisant encore ses premières armes à Anvers.

(¹) Ces points sont abordés en détail au chapitre XIII de notre *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.* Bruxelles, 1879.

Quant au portrait d'homme que l'on a si légèrement dénommé portrait du frère de Rubens, il ne nous est pas possible d'y voir autre chose qu'une réminiscence de quelque œuvre du Titien.

Mais si Christophe Jegher réalise des chefs-d'œuvre sous la conduite de Rubens, il a encore pour lui tracer sa voie, et sans sortir des Pays-Bas, toute une série de travaux qui semblent ne l'avoir pas moins obsédé que le souvenir des *cinquecentisti* ne préoccupe son maître.

Rien de plus complet au point de vue de la pratique que la série des médaillons en clair-obscur, attribués à Henri Goltzius. — Nous disons attribués, car il ne suffit pas de son monogramme pour attester que sa propre main a pu créer une série de travaux si peu d'accord avec l'ensemble de son œuvre. Papillon, — et son autorité n'est évidemment pas à récuser dans l'espèce, — Papillon veut que ces camaïeux du maître hollandais soient des produits de la gravure sur bois. L'examen le plus attentif n'a pas pu nous édifier là-dessus, et s'il en était vraiment ainsi, nous n'hésiterions que davantage encore à faire ici de Goltzius le graveur.

Il est d'ailleurs un point qui mérite considération : Van Mander ne dit pas un mot de cette entreprise d'œuvres dans le long et consciencieux travail qu'il consacre à la vie et aux travaux de son ancien collaborateur.

On nous rappellera que Goltzius survécut à Van Mander de plus de dix ans; nous ferons observer alors que le maître avait longtemps avant la mort de Van Mander, déposé le burin pour s'adonner exclusivement au maniement du pinceau.

Les procédés de Christophe Jegher ont par eux-mêmes un caractère si spécial, qu'on a longtemps pensé que le maître ne pouvait être Anversois, ce qui, joint à un nom d'aspect franchement germanique, le faisait envisager comme né en Allemagne et y ayant fait son éducation.

M. Rooses a même relevé dans les archives plantiniennes la forme Jegherendorff, bien faite pour renforcer encore les présomptions, ce qui n'empêche que Jegher est positivement né à Anvers, comme il résulte des notes recueillies par M. Théodore Van Lerius, et publiées par les soins de M. Génard.

Christophe Jegher naquit à Anvers le 24 août 1596; marié le 25 avril 1613, il fut le père d'une nombreuse famille dans laquelle nous voyons figurer son fils Jean, également graveur sur bois, né le 3 novembre 1618, et un dernier enfant, venu au monde le 13 novembre 1635 et qui eut pour parrain Rubens.

Il est à peine douteux que, sans l'intervention de ce grand maître, le nom de Jegher nous serait à peine connu. Et quoi de commun, en effet, entre les vignettes, si habiles qu'elles soient, dont il décore les livres de la librairie anversoise, et les feuilles imposantes, dont quelques-unes passent sous les yeux du lecteur et que Rubens revêt, à si bon droit, de sa signature et de son privilège?

On ne connaîtra peut-être jamais les circonstances de la mise au jour de ces magnifiques ensembles, mais tout porte à croire que Rubens profita de l'outillage de l'imprimerie plantinienne; car M. Rooses a pu recueillir à ce sujet dans les livres de l'architypographie une mention qui, entre ses mains, n'est pas restée stérile. Le 2 avril 1636, dressant le compte particulier de Rubens, Moretus y inscrit : « *Item,* doibt pour l'impression de 2,000 images de bois, avec le papier, etc., fl. 72.3 ». En investigateur de bonne race, notre ami voulut savoir ce que pouvaient bien être ces épreuves, tirées pour Rubens, d'une planche de bois, et il fut assez heureux pour apprendre que, du 2 au 8 septembre 1633, — retenons bien cette date, — Jean Brunell et Étienne Grem avaient épuisé une rame de papier pour l'impression de la *Tentatio Christi,* une des compositions que nous mettons sous les yeux du lec-

teur et qui, de même que le *Couronnement de la Vierge,* était tirée de la décoration de l'église des Jésuites.

L'ensemble des planches gravées par Jegher d'après Rubens ne va pas au delà d'une douzaine. Le surplus de l'œuvre du graveur est d'assez mince importance, et l'on doit croire que les artistes anversois se montrèrent peu soucieux de poursuivre l'expérience si brillamment inaugurée, car M. Van Lerius assure que le splendide graveur s'établit libraire à Anvers. Ce fut très probablement en cette qualité qu'à dater de la mort de Rubens et jusqu'à la sienne, arrivée en 1652, il se mit à exploiter ses anciennes œuvres, après en avoir fait disparaître le privilège peut-être incommode, mais assurément le plus honorable que pût ambitionner un graveur. Il est d'ailleurs digne de noter que, si Rubens eut à faire poursuivre les copistes des planches de Bolswert et de Pontius, Jegher échappa à toute tentative de copie.

Rubens d'après ses portraits.

Étude iconographique.

(Extrait du *Bulletin Rubens*, Anvers, 1883.)

Nous ne serons pas accusé d'exagération en disant qu'il n'est point, parmi les artistes, de physionomie plus connue que celle de Rubens. Ce n'est pas seulement à nos yeux de Flamands que ce vaste chapeau, campé sur l'oreille, ce manteau crânement rejeté sur l'épaule, évoquent la grandiose figure du maître. Rubens était de ces hommes que la notoriété du génie faisait, en quelque sorte, « le citoyen de partout », comme le disait un de ses correspondants, et son image acquérait aux yeux du monde un intérêt particulier. Cela est tellement vrai, que les portraits du maître, gravés de son vivant, ne sont pas faciles à rencontrer, même dans leurs états ordinaires.

Mais si la silhouette générale, et essentiellement typique, du grand peintre est des mieux connues, est-on bien certain de connaître aussi parfaitement les traits de son visage ? On en peut douter. Tout le monde sait que Rubens a introduit sa propre image dans plusieurs de ses tableaux; mais évidemment, dans de telles circonstances, ses traits subissent des modifications importantes, selon le rôle que joue le personnage dans la scène où il inter-



RUBENS D'APRÈS SES PORTRAITS

vient. Le saint Georges du tableau d'Anvers, le Mars du tableau de Londres, bien d'autres interprétations encore, ne peuvent être prises comme des effigies proprement dites. D'autres portraits existent, gravés et peints, mais soit qu'ils émanent du propre pinceau de l'artiste, soit qu'ils procèdent de Van Dyck ou de l'un des graveurs associés à Rubens, on ne les trouve pas d'une si complète identité que notre imagination puisse se représenter le maître avec une certitude absolue. C'est donc avec infiniment de raison qu'un écrivain anglais a pu dire : « Il est impossible de savoir à quel point Rubens a pu idéaliser sa propre physionomie, soit pour lui donner un aspect plus héroïque, soit simplement pour la rendre plus picturalement satisfaisante ».

C'est ce dernier point que nous allons chercher à déterminer.

La Galerie nationale de Londres possède, sous le nom de Van Dyck, une peinture représentant un groupe de trois personnages, trois hommes, dont deux semblent engagés dans une dissertation dont le sujet se devine ; le troisième personnage, un serviteur au teint basané, apporte une statue qu'il montre de l'index de la main droite.

Il n'est point douteux que l'un des interlocuteurs, vu de profil, ne soit un homme du Midi. Il a le teint très brun, la chevelure et la barbe très noires. Un autel antique lui sert d'appui, ainsi qu'à l'autre homme, personnage principal du tableau.

Apparemment âgé d'une quarantaine d'années, celui-ci a la barbe et les cheveux châtains ; il est vêtu de noir, le manteau rejeté sur l'épaule gauche laisse les bras à découvert.

La main droite fait ce geste naturel et simple, d'arrière en avant, qui semble appuyer une démonstration, et la pose même de la tête, formant avec le buste un angle

harmonieux, la bouche entr'ouverte, le regard fixé, non sur le spectateur mais sur l'homme placé à droite, donnent à l'ensemble de la physionomie un air d'animation qui sert à caractériser une œuvre de Van Dyck. Si nous ouvrons le catalogue, il nous dira que la personne ici représentée n'est autre que Pierre-Paul Rubens.

Au premier abord, l'annonce est faite pour dérouter. « Il est difficile de croire, écrivait, il y a bien des années déjà, l'auteur anonyme du texte accompagnant des planches gravées d'après les principales œuvres de la Galerie nationale de Londres, il est difficile de croire que l'élève ait pu, à ce point, s'écarter du maître, en ce qui concerne la représentation de celui-ci, que le présent tableau diffère aussi notablement de l'image tant de fois répétée de Rubens, coiffé de son chapeau à grands bords, la moustache gracieusement relevée, image que tout le monde sait être du pinceau fameux de Pierre-Paul lui-même. »

Si l'observation est fondée sous plus d'un rapport, il faut tenir compte, cependant, de beaucoup de circonstances, celles de l'âge par exemple, qui ont pu amener la dissemblance incontestable avec les portraits les mieux connus de Rubens.

Nous n'avons pas, néanmoins, les répugnances de l'auteur anonyme, ni celle de Smith, à accepter, comme représentant Rubens, le personnage principal du tableau de Londres. S'il n'était pas dans la nature de Pierre-Paul d'enjoliver, encore pouvait-il, en présence de sa propre figure réfléchie par le miroir, chercher involontairement à accuser des traits dominants, ou atténuer certains détails, comme il l'eût fait pour tout autre individu, et arriver, comme malgré lui, à une idéalisation. C'est le plus souvent de la sorte que procèdent les artistes lorsqu'ils entreprennent de transmettre leurs traits à la postérité, et, sans doute, ils ont ce droit. Logiquement donc, il ne

faudrait pas s'étonner de voir Rubens assumer sous le pinceau de Van Dyck une autre physionomie que celle qu'il se donne à lui-même, à une période plus avancée de sa vie.

En acceptant pour vraie cette image, nous ne prenons pas pour guide notre seule fantaisie. Une tradition existait certainement au sujet du portrait de Rubens peint par Van Dyck, et qui provient de la collection de sir Thomas Lawrence; sans sortir du dix-septième siècle, nous rencontrons une planche gravée par Jean Visscher, né dit-on en 1636, et qui n'est, en réalité, que le personnage du tableau de Londres, avec l'inscription : *Petrus Paulus Rubens, Eques. Regi catholico in sanctiore consilio a secretis, ævi sui Apelles, Antwerpiæ. Ant. Van Dyck delin* (1).

Le burin du graveur a considérablement accentué les traits du modèle et vieilli le personnage; mais ceci importe peu. L'estampe n'a pu être gravée qu'en parfaite connaissance de cause et il n'y a pas lieu, par conséquent, de s'arrêter à discuter l'identité du modèle.

Rubens, tel qu'il nous est ici représenté, a le visage aminci, la moustache petite et courte, la barbe peu fournie. L'œil est plutôt petit que grand, le front est remarquablement développé, mais, dans l'ensemble, il n'y a rien ici du Rubens traditionnel.

Il était intéressant de savoir qui peut être l'interlocuteur du grand artiste; la question paraît d'une solution très difficile. Une chose singulière, pourtant, est l'analogie de figure du compagnon de Rubens, avec ce portrait connu sous le nom de « l'antiquaire » et que Corneille Visscher grava pour le Cabinet Reinst d'après le Corrège, dit la tradition. C'est, dit-on, l'antiquaire André Odoni. Les bio-

(1) WESSELY, *Jan de Visscher und Lambert Visscher*. Leipzig, 1866, nº 13.

graphes ne mentionnent qu'un médecin du nom de César Odoni. Mais voyant à la fois la ressemblance de l'homme représenté et son entourage de fragments antiques, on se demande s'il ne s'agirait pas tout bonnement d'un des nombreux savants avec lesquels Rubens était en rapport; opinion naturellement émise sous toute réserve.

Il est à peine nécessaire de rappeler ici que Rubens, selon toute vraisemblance, fut atteint d'une calvitie précoce.

M. Rooses en a, dès longtemps, fait l'observation, parfaitement fondée pour qui connaît les portraits où le maître s'est représenté sans chapeau.

Une de ses plus anciennes effigies, l'admirable groupe de la Galerie de Munich où il est représenté avec Isabelle Brant, le montre couvert, non de ce chapeau à grands bords qui ne devint de mode que vers 1620, mais d'une coiffure plus élevée dite « à la Henri IV ». C'est de la même époque que date l'*Adoration des Mages,* du Musée de Madrid [1], où le grand peintre s'est placé parmi les cavaliers de l'escorte des rois mages. Bien qu'il eût dépassé de peu l'âge de trente ans à cette époque, Rubens ramenait vers son front, déjà fort dégarni, les cheveux du sommet de la tête [2], et cette pénuerie n'est pas moins visible dans le portrait que M. le chevalier Van Eersel exposa à Bruxelles en 1880, et qui redonne, sans aucune différence essentielle, la tête du tableau de Madrid [3]. Ce portrait est curieux à rapprocher des autres effigies du personnage, par cela même qu'il se présente sous le

---

[1] Voir, au sujet de ce tableau (n° 1559 du catalogue de Madrid de 1882), P. Génard, *P.-P. Rubens*, avec une note de Max Rooses, et M. Rooses, *Geschichte der Malerschule Antwerpen*, n° 180. *L'Adoration des Mages,* lithographiée par Craensse, fait partie de la *Collection lithographique de Cuadros del Rey de España*. Madrid, 1832.

[2] Max Rooses, *loc. cit.*

[3] Gravé par Danse, *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXVI, p. 278.

même angle que la plupart d'entre elles. Rubens a ici le nez légèrement trapu; les paupières sont assez minces, la barbe, claire, est médiocrement fournie; la mâchoire est assez prononcée. Ce n'est toujours pas le Rubens que nous connaîtrons plus tard.

Les Galeries de Florence nous offrent jusqu'à trois portraits de l'illustre maître, émanant de sa propre main.

Au Palais Pitti, c'est le tableau dit *Les Quatre Philosophes,* où Philippe et Pierre-Paul Rubens sont réunis avec Grotius et Juste Lipse. L'inspection de cette œuvre vient absolument à l'appui de l'authenticité du portrait de Londres. La figure de notre grand maître est un peu plus lourde que sous le pinceau de Van Dyck; pourtant, elle justifierait les réserves faites à propos de la toile de celui-ci. Il y a peut-être un peu moins de cheveux et un peu plus de barbe, mais tout l'ensemble de la physionomie conserve son caractère général.

Aux Uffizi, nous trouvons deux autres portraits du personnage. L'un est absolument connu; c'est le maître coiffé de son chapeau, tel que nous le représentent ses nombreuses effigies, gravées et lithographiées. Nous y revenons.

L'autre, au contraire, dont il n'existe qu'une seule reproduction, gravée en manière noire par Townley, paraît exécuté à une période plus avancée de la carrière de l'artiste. Cette fois il est nu-tête et entièrement chauve.

Si, maintenant, nous reportons nos regards vers la précieuse peinture du Belvédère et le dessin, non moins précieux, du Musée britannique, où nous constatons sur le visage du glorieux coloriste les sillons creusés par l'âge, les soucis, les attaques goutteuses de plus en plus fréquentes et par dessus tout, peu-être, la fatigue des prodigieuses conceptions sorties de ce cerveau puissant, nous acquérons de l'homme une connaissance générale qui ne s'effacera plus de notre souvenir.

A part les traces inévitables de l'âge, la figure de Rubens se modifiera peu durant la période moyenne de vingt-cinq années qui sépare les portraits de Madrid et de Munich de celui de Vienne, et nous arrivons à cette conclusion imprévue, qu'il entre assez de fantaisie dans les images que nous ont données les graveurs, images qui, précisément, ont fait autorité en la matière.

Les portraits gravés de Rubens, contemporains du maître, sont au nombre de trois seulement. Aucun ne paraît être antérieur à 1630. Le grand homme était alors à l'apogée de sa gloire, et vainement cherche-t-on, en Europe, un contemporain qui pût songer à lui disputer la prééminence. Seul, Van Dyck était arrivé à lutter avec lui comme un portraitiste d'universel renom. Le champ de notoriété du Guide, de Velasquez, de Ribeira, était infiniment plus borné. L'Europe saluait en Rubens sa plus haute personnalité artistique, et l'on pouvait être certain que son portrait, reproduit en gravure, n'était pas destiné à trouver un accueil empressé dans les limites des Pays-Bas seulement.

On a quelque peine, dans notre siècle de la photographie, à se reporter vers une époque où les traits d'un homme illustre par son talent ou célèbre par ses crimes, d'une femme proclamée belle, n'arrivait pas, sans retard, à toutes les mains. Rubens atteignit sa cinquantième année avant qu'aucune planche, reproduisant son image, ne vît le jour.

Que de pages glorieuses avaient alors fait retentir l'Europe de sa gloire! Paris, Londres, Madrid l'avaient accueilli presque en triomphateur; familier des princes, honoré de toutes leurs faveurs, il devait un surcroît de notoriété à cette circonstance, aux temps où la faveur des Cours suffisait à créer des grands hommes.

Auprès de la foule, même hors des Pays-Bas, les superbes estampes de Vosterman et de Pontius avaient

complété le caractère universel des travaux nés du génie d'un artiste dont le nom seul faisait pâlir les plus sérieux représentants de l'école flamande.

Nous n'insistons sur ces points que pour faire mieux ressortir l'importance qu'un personnage tel que Rubens était en droit d'attacher à la forme sous laquelle son image allait être connue du monde. Entre le portait unique, enfermé dans le palais de quelque prince, et le travail de gravure multipliable à l'infini, il y avait une différence qu'il est à peine nécessaire de signaler. Aux élèves du grand homme incomba, dès lors, la tâche de perpétuer ses traits par le burin; à lui-même, celle de les guider.

On s'est souvent étonné de l'absence d'un portrait de Rubens parmi les admirables eaux-fortes de Van Dyck. Lorsque l'on considère ces merveilles d'expression et de simplicité qui s'appellent de Wael, De Momper, Vosterman, on comprend quel parti splendide eût tiré de cette grandiose personnalité la pointe magistrale et expressive de Van Dyck. Nous n'avons pas à rechercher à quelles circonstances les artistes choisis pour modèles par Van Dyck durent cette faveur; le hasard seul en décida, peut-être, car il est curieux de le voir graver le vieux Van Noort et laisser de côté son gendre Jordaens, surtout Rubens et Van Balen, qui avaient été ses maîtres. Il est présumable que la raison dominante était dans ce fait, que Van Dyck leur avait réservé des places dans son *Iconographie,* et qu'il croyait rendre à ses contemporains un plus solennel hommage en confiant le soin de graver leurs traits au burin expérimenté de Vosterman et de Pontius, qu'en jetant lui-même sur le cuivre un rapide travail d'eau-forte, ce travail fût-il signé Van Dyck.

« Van Dyck, dit M. Wibiral, a voulu seulement s'essayer, par ses planches, dans l'art de graver à l'eau-forte, et ses études n'étaient pas destinées du tout à être publiées ni à faire partie de l'*Iconographie*. Van Dyck

savait trop bien que de telles feuilles ne seraient pas bien accueillies du public et que la négligence visible de leur travail, et leur aspect peu engageant, ne leur feraient faire que médiocre figure auprès des brillantes productions du burin des Pontius et des Vosterman (1). »

Pontius fut chargé deux fois de l'honneur de graver au burin le portrait de son maître, d'après Rubens et d'après Van Dyck. Les deux planches sont également célèbres. De tous les portraits de l'*Iconographie,* le plus rare est celui de Rubens; il manque souvent dans les plus beaux ensembles, et les épreuves des quatre premiers états atteignent des prix parfois très élevés. La planche est d'ailleurs admirable.

Mais bien plus recherché est le grand portrait gravé en 1630.

Comme tous les portraits de Windsor et de Florence, le peintre est vu de trois quarts, tourné vers la gauche (2). Le jour arrive du côté opposé et donne au visage un très puissant relief. Le chapeau est incliné sur l'oreille au point que le bord forme à la tête un fond du noir le plus intense; le manteau, laissant à peine visible une partie du col de dentelle et cinq ou six anneaux d'une massive chaîne d'or.

Cette concentration de la lumière n'était pas dans les habitudes de Rubens, et il serait difficile d'en trouver, dans son œuvre, d'autres exemples que le merveilleux portrait d'Hélène Fourment de la Galerie de Dresde, peut-être peint pour servir de pendant à celui qui nous occupe.

---

(1) *L'Iconographie de Van Dyck,* p. 34.

(2) La gravure est en sens inverse du tableau. M. de Lalauzière, à Aix en Provence, un descendant de Peiresc, possède également une édition de ce portrait. Elle fut offerte par Rubens à son ami en 1628. M. Michiels (*L'Art dans l'Est et le Midi de la France,* p. 517) proclame l'œuvre très ordinaire.

L'année 1630 était, précisément, celle du second mariage du peintre, et si l'on songe qu'il y avait entre les conjoints une différence de trente-sept années, on n'en peut trop vouloir à un si grand artiste de s'être rappelé que la jeunesse, aux yeux d'une fille de 16 ans, est une qualité de quelque valeur, alors même que son époux lui donne la gloire et la fortune.

Pontius devait faire du portrait de son maître un véritable chef-d'œuvre, et Rubens, si sévère pour ses graveurs, n'en permit certainement la publication qu'après une revision approfondie.

Une étude attentive des divers états de cette planche nous paraît indiquer qu'elle ne reproduisait qu'en partie les peintures qu'elle rappelle, et qu'il faut l'envisager plutôt comme une œuvre indépendante.

Michiels disait avoir vu, chez les Jésuites d'Anvers, un dessin à la plume, exécuté par Rubens en 1630, pour servir de modèle à son graveur. Ce dessin, comme on sait, ne s'est pas retrouvé à Vienne avec les autres œuvres achetées à la vente des biens des Jésuites d'Anvers. Il devient, dès lors, inutile de s'occuper de ce dessin ([1]). Une chose est évidente, c'est que Rubens, connu par la planche de Pontius, n'offre pas la physionomie du maître tel qu'il était en 1630, mais considérablement modifié et rajeuni. Ce point mérite d'autant plus d'être considéré, que c'est ce portrait qui a servi de point de départ aux images les plus connues de Rubens.

Les peintures de Windsor et de Florence, plus une copie de ce dernier qui figura longtemps au Musée de Bruxelles sous le nom de Vélasquez, ne donnent pas du

---

([1]) Voir notre *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens*, édition in-8°, p. 280. M. René della Faille a bien voulu nous communiquer un dessin de sa belle collection, donnant le portrait de Rubens en grand format. Ce dessin nous a paru exécuté après la gravure de Pontius.

tout l'idée d'un homme arrivé à l'âge de 50 ans et, malgré la lettre du mois de décembre 1628, par laquelle Rubens donne avis à Peiresc de l'envoi de son portrait, le même que conserve M. de Lalauzière, M. Michiels se refuse à accepter l'effigie comme pouvant être contemporaine de la note indiquée : « Rubens paraît avoir dépassé 30 ans à peine. On ne pourrait voir un front plus pur, un nez d'une forme plus élégante, une bouche plus gracieuse, des moustaches mieux tortillées, des cheveux plus doux à l'œil, une barbe plus soyeuse. Il y a dans les yeux de l'entrain, de la gaieté, de la jeunesse ». C'est absolument l'impression que donne le portrait du grand peintre gravé par Pontius.

Pas une ride ne plisse son front, pas un pli ne traverse le visage ni ne se dessine autour de l'œil; la joue est ferme et pleine et, vraiment, la tête, considérée dans les épreuves du dernier état, — celui auquel nous faisons allusion ici, — manque de caractère.

Rubens, en recevant le portrait de Peiresc, regrettait de ne pas voir briller sur son visage « cette emphase qui était propre à son génie [1] ». On pourrait faire le même reproche à son propre portrait.

La planche de Pontius, complètement achevée, représente le maître à mi-corps, dans un encadrement cintré portant la date de 1630. Le travail peut avoir pris un certain temps à compléter, mais il ne dut pas y avoir, dans sa publication, un grand retard. Les épreuves destinées à être mises sous les yeux de la foule portent toutes la date. Où manque cette date, le nom de Rubens fait également défaut. Les épreuves antérieures aux inscriptions constituent des raretés. Il y en a une au Musée Plantin, une autre au Musée britannique; M. Ambroise-Firmin Didot en possédait une également.

---

(1) Gachet, *Lettre* LXXIV, p. 254, et Michiels, *loc. cit.*, p. 517.

De telles épreuves, dit M. le vicomte Delaborde, peuvent être envisagées comme épreuves d'essai. Il en est, naturellement, de même des états antérieurs de la planche, où manque l'encadrement et où le travail se détache en ovale sur le papier.

Des épreuves de cet état se rencontrent aux Cabinets de Paris, de Bruxelles et d'Amsterdam.

M. Delaborde a indiqué les principales différences qui, dans le travail même, distinguent cette planche des états postérieurs : l'ombre portée sur le front par le chapeau est plus étroite; on constate l'absence d'une mèche de cheveux sur la partie la plus éclairée du front; la moustache, à droite, est beaucoup plus courte; une accentuation moindre existe dans l'ombre de la bouche, etc. Qui n'a pas vu la planche dans cet état primitif se fait difficilement une idée de la splendeur du travail de Pontius.

Le parti pris d'ombre et de lumière a quelque chose de particulièrement saisissant. La face, largement éclairée, est d'une franchise, d'une ampleur de plans, qui déroute, au premier examen, l'amateur familiarisé avec la planche arrivée à un degré d'achèvement complet. Irrésistiblement, on est amené à comprendre que la ressemblance est ici plus complète que partout ailleurs.

Il y a peut-être quelque exagération dans l'inclinaison du chapeau, un peu trop de crânerie dans le relèvement de la moustache, mais on s'explique sans peine que la mode du temps n'est pas étrangère à cet arrangement. Les gentilshommes de Saint-Igny et de Callot se présentent avec une bien autre désinvolture. L'essentiel est que le souci de paraître bel homme ne l'emporte pas sur l'interprétation fidèle des traits du visage.

Pourtant, il existe un état de la planche encore antérieur à celui que l'on vient de citer et qui, lui-même, se range parmi les plus hautes curiosités iconogra-

phiques ([1]). Ce fait explique la rareté des épreuves où manque la date et le nom du personnage. Rubens ne permit à son portrait de voir le jour qu'après des modifications successives réellement très importantes.

L'épreuve que nous allons décrire, et que possède actuellement la Bibliothèque royale, est un document du plus haut intérêt au point de vue des transformations qui furent successivement apportées, par le grand peintre anversois, au travail de son graveur.

Disons, tout d'abord, que la comparaison des deux épreuves révèle dans l'une et l'autre les mêmes accidents infimes du tirage, les mêmes essais de pointe, etc. Les différences n'intéressent d'ailleurs que la tête, à l'exclusion des autres parties, peut-être plus modelées dans la seconde épreuve, mais foncièrement les mêmes de part et d'autre.

Si admirablement imprimée qu'elle soit, — on sait le talent des imprimeurs anversois de l'époque, — la planche, dans son premier tirage, est d'un aspect peu agréable.

L'opposition du clair et de l'ombre est tranchante; il manque ces travaux intermédiaires, à peine perceptibles, qui marquent le vrai fini d'une planche. Par contre, l'épreuve est splendide de fraîcheur; tout le travail est merveilleusement précisé.

Dans son ensemble, c'est le portrait de la Galerie royale d'Angleterre qui rappelle le mieux ce premier état; mais comme il nous est impossible de prendre pour point de départ de notre étude, soit un dessin, soit une grisaille, c'est par les états suivants de la planche même que nous pourrons nous éclairer sur les intentions de Rubens.

Bien qu'il se soit coiffé de son chapeau, Rubens ne dissimule qu'imparfaitement sa calvitie. Elle ressort, à

---

(1) Ni à Londres ni à Berlin, nous n'avons rencontré d'épreuves antérieures à la bordure.

toute évidence, de la démarcation absolument nette que trace le chapeau à un endroit où quelques cheveux, du moins, devraient apparaître. C'est pour ce motif que plus tard, l'ombre portée du chapeau a été renforcée et élargie.

Le front nous montre plusieurs plans, notamment vers la tempe, dont les veines font saillie sous la peau. Le sourcil tend à s'affaisser sur la paupière par quelques plis successifs, indice inévitable de l'âge. De même, la joue s'affaisse près de l'aile du nez, nullement aquilin, et dont les cartilages se dessinent en une crête beaucoup plus mince que dans l'état suivant. La narine, fortement dilatée, suit un mouvement descendant de gauche à droite.

Quoique cachée en partie par la moustache, la lèvre supérieure, en retraite, donne à la lèvre inférieure une saillie assez prononcée. Tous ces plans, magistralement accusés, donnent au visage une expression énergique et vivante, qu'aucun autre portrait de Rubens ne redonne. Le développement de la moustache ajoute à cet aspect un peu farouche, car cette moustache, très prononcée dans l'état suivant et finalement réduite après plusieurs modifications, s'élève beaucoup plus haut encore que dans la deuxième épreuve, et se termine, à droite de la tête, par quatre crochets, et à gauche par une frisure s'élevant presque verticalement jusqu'au milieu de la joue.

L'épreuve que nous venons d'analyser faisait partie de la collection George Hibbert à Londres, et passa en vente en 1809. C'est, évidemment, l'état le plus ancien de la planche et, par cela même, on ne peut douter que les traits de Rubens n'y apparaissent avec le plus de fidélité.

Si l'on se rappelle avec quel soin Rubens s'attachait à revoir les gravures de ses élèves, les changements que la planche subit dans l'intervalle de deux tirages n'ont pas lieu d'étonner. Il est indubitable que ces changements — comme c'est toujours le cas dans les estampes de Pon-

tius — procèdent directement de Rubens. Ils doivent donc être suivis avec la plus grande attention.

Dans le deuxième état de la planche, — toujours avant la bordure, — le nez, d'aigu qu'il était, s'arrondit à son extrémité, et la narine, moins anguleuse, en rend la forme plus régulière. La moustache, éclaircie et plus large, amène plus en avant la lèvre supérieure, diminuant nécessairement la saillie apparente de la lèvre inférieure. La lumière, plus largement répandue sur les deux joues, élargit la face, dont les méplats sont moins accusés. L'œil, enfin, se dégage plus nettement de la cavité orbitaire.

La moustache est également diminuée, et l'extrémité qui envahissait le centre de la joue, a disparu pour laisser dominer la mèche extrême de droite. Quant à l'extrémité de la moustache qui se prononce en clair sur le chapeau, elle n'a plus les quatre bouts disgracieux de l'état précédent. Le visage a perdu de sa sévérité. Dans l'ensemble, la planche, mieux modelée, a plus de douceur.

On s'explique à merveille ces changements. Sur une première épreuve, selon son habitude, Rubens aura refait les lignes qui lui semblaient peu régulières. D'un coup de pinceau, il aura relevé la narine et élargi le bout du nez, changé l'expression du visage. Le graveur poursuit son travail et soumet une nouvelle épreuve, suivi de nouveaux changements.

D'ovale qu'il était, le portrait devient cintré et se complète d'un encadrement simulant la pierre. Mais à cette différence matérielle, d'abord frappante, sont venus s'ajouter des changements qui ont modifié radicalement la physionomie du personnage; presque toutes les parties du visage ont été reprises et régularisées; encore une fois, le pinceau de Rubens est intervenu.

L'ombre portée par le bord du chapeau est élargie; le sourcil se dessine plus nettement, et l'œil acquiert une

expression différente par l'atténuation de l'extrémité de la paupière.

Le nez ne porte plus aucune trace de dépression à son extrémité et se trouve séparé de la moustache par un plan clair.

La narine suit, maintenant, de gauche à droite, le mouvement franchement ascendant; toute sévérité a disparu du visage. En effet, la bouche s'est épanouie et semble sourire; d'autres travaux ont donné du relief à la moustache et amené la lèvre supérieure au niveau de l'autre. Mais la moustache, diminuée une première fois, se relève maintenant jusqu'au milieu de la joue, en conservant toute sa largeur. La petite mèche à l'endroit clair du front, manque toujours.

Dans cet état, la planche ne porte sur l'encadrement aucune inscription ni date. Moyennant les changements peu considérables que nous allons indiquer, Rubens en autorisa la publication.

État final. Dans son ensemble, pareil au précédent. Le cadre, à sa partie supérieure, porte la date M. DC. XXX. A la base, le nom : PETRUS PAULUS RUBENS. Plus bas, à gauche : *Paulus Pontius sculpsit et excudit.* A droite : *Cum privilegio.*

Le front, largement découvert dans les états précédents, se trouve mieux garni de cheveux au haut de la gauche, et une petite mèche se détache de la masse dans la partie claire.

Chose plus singulière, pour la seconde fois, la moustache a été réduite de manière à laisser la pommette à découvert.

Tel est l'état définitif de la planche qui, fort usée, se trouvait, il y a quelques années, dans les mains d'un marchand bruxellois.

Quiconque regardera de près les épreuves, y retrouvera la trace de plus d'un des changements que nous avons indiqués. Il y a même le fait curieux que, sur les trois

derniers états, la joue droite du personnage, plus large, ne se raccorde plus normalement avec la bouche qui, elle-même, a été modifiée dans sa forme. La barbe dissimule ce défaut.

Une conclusion ressort de l'ensemble de l'examen auquel nous venons de nous livrer, c'est que le Rubens vrai de 1630 n'est pas celui de la planche définitive de Pontius, devenue le prototype de toutes les effigies postérieures du maître.

A peine mise en circulation, la planche de Pontius trouva des copistes. Salomon Savry et Raphaël Custos s'appliquèrent à la reproduire sans y rien changer, et nous avons le droit d'invoquer ces copies comme des témoignages manifestes de l'état dans lequel l'œuvre originale se répandit.

L'eau-forte de Panneels est, par sa date, absolument contemporaine de la grande planche de Pontius. Bien qu'il n'y ait aucune analogie de pose ni de manière entre les deux effigies, cette nouvelle planche démontre combien la revision de Rubens a tenu de place dans l'œuvre approfondie que nous avons étudiée plus haut.

Par sa nature même, le travail de l'aquafortiste a un caractère d'intimité qui exclut toute comparaison avec la production magistrale de son confrère. Pourtant, on ne doit pas s'y tromper, Rubens est intervenu ici encore, et un tableau de la Pinacothèque de Munich nous fournit, de sa main même, le modèle de la gravure [1].

Sans trop y insister, Panneels accuse, dans le visage de son maître, un certain nombre de plans dont aucune trace n'apparaît sous le burin de Pontius.

Qui ne connaît pas la gravure de Rubens, pourrait croire, de la part de Panneels, à une improvisation. Le

---

(1) N° 287 du catalogue.

travail est trop menu pour aspirer au grand rôle de la solennelle image que nous avons décrite, ou du portrait que Van Dyck insère dans son *Iconographie*. Avec lui, nous rentrons dans le domaine officiel.

Les titres de Rubens, qui se faisaient à peine voir sur le portrait de Panneels, s'étalent maintenant en grosses lettres, plus la qualité de chevalier dont Panneels ne faisait pas mention.

S'appeler Rubens, suffit à la postérité ; mais, pour les contemporains, être aussi chevalier, et secrétaire du Conseil privé de S. M. Catholique, sont des avantages à ne pas omettre, alors, même qu'on est « l'Apelle de son siècle ».

Il est évident que Van Dyck soigna particulièrement l'image de son maître ; il fit une œuvre charmante, mais dont il ne semble pas que la ressemblance soit à garantir. C'est que, substantiellement, l'eau-forte de Panneels et la planche que Pontius grava d'après Van Dyck sont identiques.

D'une part, Rubens coiffé de son chapeau, de l'autre, il est nu-tête ; mais si nous couvrons dans l'une et l'autre image la partie supérieure du front, l'identité se montre complète.

Quiconque a pu soumettre un portrait peint par Van Dyck à l'épreuve d'une comparaison avec le portrait du même personnage, peint par un autre artiste, a constaté l'instinctive tendance du maître anversois à idéaliser. L'*Iconographie* est fort démonstrative sous ce rapport. Van Dyck a donné complètement le change sur la figure de certains hommes particulièrement célèbres.

Nous nous hâtons de le dire, pour Rubens il n'en est pas ainsi : il reste reconnaissable ; d'ailleurs, il n'a été peint que par lui-même et par Van Dyck, et tout point de comparaison fait défaut. Ce que nous osons affirmer, cependant, c'est que la magnifique grisaille du Cabinet Six,

donnée comme modèle à Pontius pour l'*Iconographie,* n'a pas été peinte d'après nature, mais qu'elle reproduit, à quelques modifications près, le même original gravé à l'eau-forte par Panneels.

Or Panneels a gravé sa planche en 1630; c'est la même année que Rubens contracta son second mariage et, précisément, le tableau de Munich nous le montre, dans son jardin, en compagnie de sa jeune épouse. Le portrait de Van Dyck doit, par conséquent, donner Rubens à l'âge de plus de 50 ans. Personne, sans doute, ne croira que tel fut l'aspect du maître à cette époque de sa vie. A peine semble-t-il âgé de 30 ans. Une luxuriante chevelure ombrage son front, alors qu'aucun doute ne semble devoir subsister sur la calvitie de Rubens, pas même en présence de la gravure de Pontius. En effet, quand on y regarde, il devient impossible de s'expliquer de quelle façon s'arrange la chevelure dont Van Dyck garnit le front de son maître. C'est un coup de pinceau, pas autre chose.

On nous objectera que sur le beau portrait de la Galerie du Belvédère, où, cette fois, Rubens nous apparaît franchement vieilli, son chapeau se pose sur les ondulations d'une très belle chevelure. Cela n'est point à contester, mais ce qui nous semble tout aussi évident, c'est que la chevelure en question a un caractère artificiel très visible :

Il tenait le dessus du temps et de l'Envie
Et luy de qui la main ressuscite les morts
Pouvait bien pour soy mesme éterniser sa vie [1]
et réparer, quelque peu, les outrages du temps.

Pour épuiser cette question, il nous faut indiquer une petite planche de T. Aloysio, gravée, dit l'inscription, d'après Rubens, et où le maître se trouve réuni avec

---

[1] Vers inscrits sur le portrait du peintre Deruet, par Callot.

Van Dyck encore imberbe. Rubens se présente ici dans une pose analogue à celle du portrait de l'*Iconographie,* c'est-à-dire légèrement penché en avant, et le crâne presque dégarni. Nous ignorons où se trouve cette peinture dont l'estampe existe au Cabinet de Londres.

Le portrait du Belvédère, très probablement le dernier de Rubens, offre ceci d'intéressant, au point de vue qui nous occupe, qu'il se présente sous le même angle que les effigies antérieures ; le plus simple coup d'œil suffit à démontrer que même un espace de dix années ne pourrait modifier à ce point les traits d'un visage.

Sur une gravure d'après Rubens, non décrite.

(Extrait des *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.*)

Parmi les œuvres de Rubens, exécutées bientôt après son retour à Anvers, figure une toile de vastes dimensions : $3^{m}48$ sur $2^{m}55$, appartenant aujourd'hui au Musée de Cologne. Elle a pour sujet *Junon transférant les yeux d'Argus au plumage du paon.*

La peinture est extrêmement remarquable, d'une grande richesse de coloris, d'une forme puissante et correcte. Par le type autant que par la conception de l'effet, le peintre est sous l'influence de son récent contact avec les Italiens. La toile est en largeur. Argus décapité gît à l'avant-plan. à droite. Il est d'une ligne superbe où l'étude de Michel-Ange se combine avec celle de Jules Romain. Bien que ce cadavre soit vu complètement de face, le peintre a dissimulé habilement l'horreur de la section du cou. Comme style, il y a dans cette figure un rapport évident avec le terrible Holopherne de la fameuse *Judith,* peinte en Italie et dont nous ne pouvons plus nous faire une idée que par la belle estampe de Corneille Galle, une des plus anciennes d'après Rubens. A certains égards aussi, la déesse du tableau de Cologne fait songer à la Judith de la même composition.

Debout, et sans descendre de son char doré, Junon a fait



P.-P. RUBENS. — JUNON DONNE LES YEUX D'ARGUS AU PLUMAGE DU PAON

(Musée de Cologne.)



JUNON TRANSFÉRANT LES YEUX D'ARGUS AU PLUMAGE DU PAON

Gravure anonyme d'après Rubens (Cabinet des Estampes de Bruxelles).

recueillir par une suivante la tête du vigilant gardien dont les artifices de Mercure ont amené le trépas. Elle en rassemble les yeux et, comme autant de joyaux, les dispense aux deux superbes paons groupés à ses côtés et dont l'un fait majestueusement la roue, occupant toute la gauche de la peinture.

Nous trouvons d'ailleurs une excellente description du tableau dans la grandiose étude de la vie et de l'œuvre de Rubens, par notre éminent confrère M. Max Rooses.

Je ne sache point dans l'ensemble des créations de l'illustre peintre de page plus intelligemment conçue, plus savamment ordonnée. Techniquement, il ne s'agit point encore de la manière épanouie, des colorations lumineuses, si essentiellement caractéristiques du maître, que bien des personnes ne consentent à voir sa main que dans ces dernières.

Le modelé très ferme, puise son relief dans un système d'éclairage presque tranchant, comme celui de l'école bolonaise. Les préférences de l'artiste, à en juger par l'imposante déesse qu'il offre à nos regards, sont pour un type plutôt méridional, autant par les carnations que par l'opulente chevelure noire de la compagne de Jupiter. J'ajoute, en passant, que le char, un peu exigu d'ailleurs, d'où émerge sa superbe Héra, est directement emprunté à quelque bas-relief romain.

Trois délicieux génies, que nous voyons à l'extrême gauche en train de jouer avec le plumage des paons, sont prochement apparentés aux Romulus et Remus de l'admirable peinture de Rubens au Capitole, à Rome.

Avant d'appartenir au Musée de Cologne, la superbe toile faisait partie de la Galerie de lord Dudley. Passée en vente à Londres, avec le reste de la collection, en 1894, elle fut offerte au Musée Walraff Richarts, par un groupe de notables colonais.

Si, par le style, l'œuvre se rattache à une époque de la

carrière de Rubens à laquelle appartiennent des pages extrêmement importantes, telles le *Neptune* du Musée de Berlin, l'*Érection de la Croix,* de Notre-Dame d'Anvers, nous avons aussi un témoignage explicite de Rubens lui-même, pour nous éclairer sur le moment précis où vit le jour ce remarquable morceau. C'est une lettre du 11 mai 1611, publiée d'abord par Alexandre Pinchart et souvent invoquée depuis. Le grand peintre, s'adressant au graveur-numismate Jacques de Bye, regrette de n'être pas en état d'accueillir sa demande de recevoir parmi ses élèves un jeune homme auquel s'intéresse son correspondant.

« Sans hyperbole, je puis dire que j'en ai déjà refusé cent. » *(Voorts mach ic segghen sonder eenic hyperbole, dat ic over die hondert hebbe moeten refuseren).*

Vient ensuite un *post-scriptum* de la teneur suivante :

« *Ic meyne dat U. L. niet qualyck nemen en sal dat ic met het stuck van* Juno en Argus *mits een ocasie die haer offereert van redelyck te vercoopen myn profyt doene, want soo ic hope met der tyt iet anders wt den pinceel vallen sal, dat U. L. beter contenteren mochte, nochtans hebbe ic U. L. willen aviseren van die sake, eer ic sal daeraf concluderen, want ic seer gheerne pontuelyck handele ende eenieghelyck, principalyck myn vrienden, volle sodisfactie gheve, ende ic weet wel dat men met princen niet altyt en can tot effect brenghen synen goeden wille, waeraf ic U. L. even veel gheobligeert blyve.* »

« Vous ne prendrez pas de mauvaise part j'espère que je profite d'une occasion qui m'est offerte de placer avantageusement la toile de *Junon et Argus.* Je compte bien qu'avec le temps il naîtra de mon pinceau quelque autre œuvre faite pour vous convenir davantage. J'ai pourtant tenu à vous aviser avant de conclure, ayant pour principe d'agir ponctuellement et de donner pleine satisfaction à tout le monde, particulièrement à mes amis. Au reste, je n'ignore point qu'avec les princes on n'arrive pas toujours

à réaliser ses bonnes intentions. Je ne vous en reste pas moins obligé. »

Il s'agit manifestement ici de notre peinture. Jacques de Bye, graveur au burin et surtout numismate, était au service de Charles de Croy, quatrième duc d'Arschot, prince du Saint-Empire, mort le 13 janvier 1612, « trop tôt, dit Pinchart, pour les artistes qui lui avaient de si nombreuses obligations et qui enfantaient des chefs-d'œuvre à l'ombre de sa puissante protection [1] ».

C'était du reste un personnage considérable, un vrai Mécène en même temps qu'un gentilhomme accompli. On peut lire sous son portait, gravé par Antoine Wiericx, ces quatre vers, de Bosquet :

> Vertu, scauoir, noblesse, esprit, force et courage
> Viuent au crayon vif de ceste morte image
> L'artisan au burin rapporte icy ses yeux,
> Et Bosquet sa valeur d'un vers industrieux.

Le correspondant de Rubens était fort probablement intervenu pour traiter avec le peintre de la cession de son œuvre à Charles de Croy; les négociations n'aboutissant pas, Rubens reprend sa liberté. Il profite de l'occasion pour en avertir l'intermédiaire. De là les mots : « Je sais que vis-à-vis des princes on n'arrive pas toujours à réaliser ses bonnes intentions ».

Pinchart avait pensé qu'il s'était agi, entre Rubens et le graveur, de la reproduction d'un tableau par le burin, chose certainement possible, mais que ne semble pas indiquer le contexte. L'intérêt de l'allusion faite par Rubens à sa peinture est de nous apprendre que, dès le début du mois de mai 1611, celle-ci était parachevée. Donc, comme l'indique à toute évidence le style, elle est

---

[1] *Archives des Arts*, I, p. 158.

contemporaine de l'*Érection de la Croix* et, non moins que cette dernière, accuse des souvenirs italiens, comme du reste le fait observer M. Rooses.

Qui fut l'acquéreur du vaste ouvrage? Nous l'ignorons. L'unique chose que l'on sache est qu'elle figura au palais Durazzo, à Gênes, et qu'en 1857 elle parut à l'exposition des Trésors d'art, à Manchester, comme propriété d'un anonyme M. T : *gentleman* (on a dit parfois M. « Gent »), d'où, fort probablement, elle passa dans la Galerie de lord Dudley.

Peu connue de la masse des critiques au moment de son apparition à la vente de cette galerie, elle fit grande sensation pendant les jours d'exposition qui la précédèrent et je n'hésite point, pour ma part, à la tenir pour une production d'un mérite transcendant, malgré les nombreux chefs-d'œuvre qui, dans la suite, devaient « tomber du pinceau » de Rubens. Et très légitimement, un groupe de citoyens marquants de Cologne l'apprécia telle en décidant de l'offrir au Musée comme un tribut d'admiration à la mémoire du peintre dont les années d'enfance s'écoulèrent dans leurs murs.

Mais voici qu'un intérêt d'un autre genre vient subitement s'attacher à cette œuvre et poser un problème dont la présente notice aura, j'espère, pour effet de hâter la solution.

En examinant, dans une vente récente à Bruxelles, un lot d'estampes, j'y rencontrai avec un étonnement extrême l'épreuve d'une gravure sans doute contemporaine, reproduisant la peinture dont Rubens annonçait à de Bye la cession imminente en mai 1611. Si ma surprise fut grande, c'est que dans aucun catalogue de l'œuvre gravé de Rubens n'apparaît la mention de cette pièce et que, nulle part, non plus, ceux qui ont pris le fameux peintre pour thème de leurs études, et en première ligne desquels figure notre savant vice-président M. Rooses, ne paraît en avoir fait

la rencontre. Il s'agit donc matériellement d'une curiosité iconographique.

A part cela, voici les points curieux qu'elle soulève. Si, comme on l'a vu, la *Junon* de Rubens était complètement terminée au début de 1611, la gravure qu'on en a entreprise, étant donnée l'habitude de Rubens de s'intéresser à l'exécution des planches d'après ses œuvres, doit être d'une date correspondante. Or les graveurs dont il pouvait disposer à ce moment, étaient loin de valoir les brillants artistes dont le burin lutte presque d'éclat avec son pinceau. A passer en revue les noms de ceux qui, des premiers, abordèrent la traduction de ses œuvres, aucun, vraiment, ne s'adapte à notre petite estampe. Ni le style ni la conduite du burin n'autorisent à songer à Corneille Galle le Vieux, à Michel Lasne, à Jean-Baptiste Barbé, à Jacques Matham, à Guillaume Swanenburg, signataires des plus anciennes estampes d'après les toiles de Rubens.

Et puis, comment s'expliquer, où il s'agissait d'une si vaste peinture, que le maître n'eût songé à la faire reproduire que dans un format d'à peine quelques pouces de largeur (22 centimètres de large sur 16 de haut)?

On se demande s'il ne s'agirait pas plutôt d'un essai, chose d'autant plus aisément admissible que la partie droite de notre épreuve, correspondant à la partie gauche de la peinture, est restée blanche.

Il s'en faut que la pièce révèle un talent supérieur, bien que reproduisant d'une manière assez fidèle la composition dont, chose curieuse, elle a déplacé l'axe. C'est ainsi notamment que la roue du char de Junon n'est vue que jusqu'au moyeu, alors que, de l'autre côté, l'enfant dont la tête seule est visible dans la peinture, apparaît jusqu'à mi-corps dans l'estampe. L'effet n'est point avantageux.

Cependant, il s'agit d'un graveur plutôt désorienté qu'inexpert; c'est-à-dire d'un homme peu familiarisé avec le style de Rubens et hors d'état, de sa propre initiative,

de s'élever à la hauteur de la conception du peintre.

Faut-il croire à une gravure entreprise par de Bye d'après le tableau dont il avait recommandé l'achat à son maître, le duc Charles de Croy ? Rien ne s'y oppose, mais à juger la gravure par le style, c'est invraisemblable. Aussi pencherions-nous plutôt pour Vosterman.

Le fameux graveur a eu diverses manières. Timide à ses débuts, il s'élève par degrés à la maîtrise, sous la direction de Rubens, pour s'appliquer plus tard à des combinaisons d'effet où, fréquemment, le contour se noie dans de petits travaux accessoires pas toujours très avantageux.

Ses planches de début, en revanche, paraissent se ressentir de l'influence des graveurs de l'école hollandaise sous lesquels il dut se former. Il existe de lui des copies d'après Goltzius et même des travaux indépendants d'une netteté très supérieure à la *Junon* de Rubens.

Pourtant cette estampe, à tenir compte du moment probable de sa production, ressemble à Vosterman plus qu'à aucun autre graveur que nous pussions citer. Il y a dans le maniement du burin quelque chose de flottant, un souci du détail où se perd la notion des valeurs, bref un manque d'expérience devenant très perceptible, si nous croyons à un essai peut-être précoce de traduction d'une peinture de Rubens.

De quel moment date le commencement des rapports de Rubens et de Vosterman ? Nous l'ignorons encore. Avant tout, il faudrait savoir comment prirent naissance ces rapports.

La plus ancienne date certaine de la présence à Anvers de Vosterman est le 9 avril 1619, jour de son mariage avec la sœur de l'imprimeur en taille-douce Antoine Franckx. Déjà cette parenté fait croire à un séjour antérieur de quelque durée. Rubens avait besoin de graveurs, et s'il put trouver des interprètes distingués en quelques représentants de l'école hollandaise, Guillaume Swanen-

burg et Jacques Matham, vers l'époque où il peignit sa *Junon,* il ne fut certainement servi comme il entendait l'être que par les graveurs formés sous sa direction personnelle. De ce nombre, Vosterman fut le premier et, à tout prendre, le plus considérable.

Voulut-il préluder à de plus importants travaux en s'essayant à reproduire la *Junon* de Rubens? C'est possible. Le tout serait de savoir à quel moment eut lieu la tentative. La vente imminente du tableau de Rubens, en mai 1611, la ferait placer à une date assez voisine.

Mais alors Vosterman, né en 1595, aurait été bien jeune, et l'on n'a de certitude, touchant sa présence à Anvers, qu'à dater de 1619. L'année suivante, seulement, il est admis à la maîtrise et à la bourgeoisie. Impossible, dès lors, de rien fixer avec certitude pour la période antérieure.

Un moment viendra, sans doute, où la découverte de quelque document nouveau viendra dévoiler le mystère. Il nous aura suffi, pour le moment, de diriger l'attention des curieux vers l'épreuve encore unique, croyons-nous, de la *Junon,* si heureusement révélée, dont la Bibliothèque royale a pu s'enrichir.

Autour d'un tableau de Rubens. A propos d'une estampe inédite d'après le Maître [1]

Avec une note complémentaire de Max. ROOSES.

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* [Classe des beaux-arts], n° 5, pp. 394-402, 1907.)

Le 11 mai 1611, Rubens adressait à Jacques de Bye, graveur et numismate d'origine anversoise, alors fixé à Bruxelles, une lettre souvent rappelée. Le peintre s'y excuse de ne pouvoir accorder une place, parmi ses élèves, à un protégé de son correspondant. Quantité de demandes analogues ont eu le même sort. Quelques-uns des meilleurs amis de l'artiste lui gardent rigueur de ses refus. Mais le fait est qu'une centaine de jeunes gens attendent chez d'autres maîtres le moment de trouver place dans son atelier.

La très intéressante missive, publiée d'abord par Alexandre Pinchart et appartenant à la Bibliothèque royale, est suivie d'un post-scriptum à peine moins digne d'attention. Rubens y fait part à son correspondant d'une occasion qui lui est offerte de placer avantageusement sa

---

(1) Lecture faite à l'Académie royale de Belgique (Classe des beaux-arts), dans la séance du 8 mai 1907.

toile de *Junon et Argus,* émettant l'espoir qu'une production ultérieure pourra mieux lui convenir.

« J'ai tenu à vous aviser, dit le grand peintre, ayant pour principe d'agir correctement, toujours, particulièrement envers mes amis. Je n'ignore point d'ailleurs qu'avec les grands on n'arrive pas sans peine à réaliser ses vues. »

Pour expliquer ce post-scriptum, Pinchart émettait l'idée d'un accord entre Rubens et de Bye pour la reproduction, en gravure, de la toile mentionnée. L'œuvre étant à la veille de se vendre, ce projet devait rester sans suite.

Fort bien, mais que signifient alors les mots : *ic weet wel dat men met princen niet altijt en can tot effect brenghen zynen goeden wille :* « je sais bien qu'avec les princes on n'arrive pas toujours à réaliser ses desseins favorables ? » Ils ne se rapportent sûrement pas à l'exécution d'une estampe.

De Bye, nous avons eu l'occasion de le dire ailleurs, et la chose doit être rappelée, était alors au service de Charles de Croy, possesseur d'un médaillier célèbre, un des plus grands amateurs d'art de son temps. Les pourparlers entre Rubens et lui étaient nécessairement relatifs à la cession, à l'éminent personnage, de la toile de *Junon et Argus*. Ils avaient traîné, et le peintre, ayant trouvé le placement de son œuvre, renonce au marché. Il espère qu'une de ses toiles futures aura plus de succès.

Le tableau de *Junon et Argus* représente, en réalité, Junon transférant les yeux d'Argus, tué par Mercure, au plumage du paon. Production grandiose, passée en vente à Londres en 1894, avec la Galerie de lord Dudley et figurant depuis au Musée de Cologne. La lettre à Jacques de Bye permet de la classer, parmi les œuvres de son auteur, dans le proche voisinage de l'*Érection de la Croix*.

Notre savant confrère M. Max. Rooses en donne la description suivante :

« Argus est étendu sur le sol, décapité, la poitrine tournée vers le spectateur, les bras passés derrière le cou, une jambe pliée, l'autre levée. Junon est debout au milieu du tableau ; elle vient de descendre de son char doré ; elle porte une ample robe rouge ; une riche draperie brochée de grandes fleurs d'or sur un fond sombre et fourrée d'hermine est jetée sur son épaule droite ; une suivante, dont on ne voit que la tête, couverte de boucles d'un blond doré, en porte le bout. Elle tient dans la main les yeux d'Argus, semblables à des pierres précieuses ; elle en laisse tomber trois. La tête d'Argus, enveloppée d'un linge blanc, est posée sur les genoux d'une suivante de la déesse, une blonde en robe bleue, dont le voile de la même couleur est soulevé par derrière. Devant elle se trouve un paon, la queue basse, à côté duquel un autre fait la roue. Deux enfants ailés font mine de saisir les plumes des paons ; un autre se tient derrière eux. Le premier plan est d'un brun foncé, le fond sombre, le ciel gris avec des nuages lumineux, où se dessine un arc-en-ciel. Le cadavre d'Argus est remarquable, il rappelle vivement les géants musculeux de l'*Érection de la Croix,* avec des effets de lumière plus prononcés. De même, les suivantes de Junon rappellent la sainte Catherine du même triptyque, et la draperie de la déesse est de la même étoffe que le manteau du saint Éloi. L'action est encore morcelée, les couleurs sont peu variées, les ombres d'un brun foncé, l'effet est demandé aux jeux de lumière. Il n'y a pas de doute que le tableau appartienne à la même époque que l'*Érection de la Croix*. Les paons ont été peints par un collaborateur, comme aussi les enfants, au moins pour une bonne partie [1]. »

---

(1) Max. Rooses, *Rubens, sa vie et ses œuvres,* 1901, p. 143.

Pour avoir vu souvent la peinture, nous n'hésitons pas à la désigner comme une œuvre splendide, d'une richesse de coloris où se révèle vivace le souvenir des créations du Titien, récemment étudiées en Italie et en Espagne.

Le type féminin n'est point encore celui que Rubens affectionnera par la suite. Junon a les cheveux d'un noir d'ébène; les enfants rappellent l'exquise peinture du Capitole, *Romulus et Remus allaités par la louve*. Quant au cadavre d'Argus, puissamment modelé, il procède d'une étude plus d'une fois utilisée par le maître, notamment pour sa *Mort d'Hippolyte*.

Au gré de Pinchart, on l'a vu, Jacques de Bye aurait projeté de reproduire en gravure la *Junon*. Si ce n'est là le sens du post-scriptum de la lettre que lui adressait Rubens, la chose apparaît comme conciliable avec l'idée d'une cession éventuelle de l'œuvre au duc de Croy. La question mérite d'être envisagée de plus près, nous allons nous en convaincre.

Aucun catalogue, aucun répertoire ne signale une gravure de la *Junon* de Rubens.

En 1610 ou 1611, date probable de la naissance de cette vaste et importante création, le peintre ne disposait encore d'aucun des fameux graveurs qui, par la suite, donneraient de ses œuvres de si grandioses interprétations. De Jacques de Bye, désigné par van Hulthem « comme le maître des plus célèbres graveurs d'après Rubens », nous ne relevons pas une seule fois la signature au bas d'une estampe, grande ou petite, empruntée à ses œuvres. M. Voorhelm Schneevoogt, dans sa persévérante recherche des planches exécutées d'après Rubens, ignore jusqu'à son nom. M. Max. Rooses, de qui l'on peut dire qu'il n'a négligé aucun document pouvant aider à l'édification du grandiose ouvrage consacré à Rubens, ne signale, dans son iconographie du maître, établie avec grand soin, aucune planche émanant du burin de de Bye.

Rien, d'autre part, ne nous autorise à admettre, après l'exploration des Cabinets les plus richement pourvus d'estampes d'après le chef d'école, qu'il soit issu de ses relations avec Jacques de Bye aucun témoignage gravé.

Ce fut donc avec une surprise extrême qu'en feuilletant, à une vente récente, un paquet de gravures, nous vîmes se présenter une pièce, datant certainement du XVIIe siècle, reproduisant avec une précision rigoureuse, mais en contre-partie, la *Junon* de Rubens!

Cette pièce, aujourd'hui entrée dans les collections de la Bibliothèque royale, mesure 22 centimètres de large sur 16 de haut; elle ne porte aucun nom d'auteur et, chose bizarre, paraît être restée incomplète. Le ciel, à droite, où devraient être des nuages, est demeuré clair, sauf quelques contours. Le trait carré, vers la droite aussi, est à peine exprimé. D'ailleurs, aucun nom de peintre ni de graveur. Il s'agit, on le voit, d'une curiosité iconographique.

A qui l'attribuer? Par une association naturelle d'idées, on songe à Jacques de Bye.

A passer en revue les estampes de Michel Lasne, de Jean Muller, de Jacques Matham, de Guill. Swanenburg, de de Jode père, de Jean-Baptiste Barbé, graveurs qui, originairement, travaillèrent pour Rubens, aucune analogie de procédé ne se révèle. Force est, dès lors, de songer à un autre maître, particulièrement à Jacques de Bye. Aucun point sérieux de comparaison ne nous est malheureusement offert. De Bye est un graveur méthodique, ancien élève d'Adr. Collaert, conduisant son burin un peu froidement, mal préparé à aborder avec succès une œuvre de Rubens. A vrai dire, il s'agissait peut-être d'un essai.

A s'en tenir pourtant à la physionomie de l'œuvre, on songe plutôt à Luc Vosterman, à ses débuts, la pièce ayant une priorité assez grande sur les morceaux plus

caractérisés du maître. Celle que nous avons sous les yeux est timide; la préoccupation du détail y est manifeste. Le trait, passablement confus, accuse une main peu assouplie. Rubens a dû voir cette planche avec un médiocre plaisir.

Aussi, abandonnée avant son complet achèvement, elle ne reçut ni titre ni signature, et ses rares épreuves furent délaissées.

L'attribution à Vosterman ne se fait pas toutefois sans hésitation.

Nulle trace certaine du séjour à Anvers de ce fameux graveur, originaire de la Gueldre, ne nous est fournie avant 1619, année de son mariage. Nous n'avons, d'autre part, aucune preuve de ses relations avec Rubens avant 1620, l'année même de son admission à la bourgeoisie. En revanche, il existe des pièces de son burin notablement antérieures, car sa précocité fut remarquable.

Le tout serait de pouvoir préciser le moment de la production de ses premiers travaux sortis des presses anversoises. Comptons sur quelque chance heureuse pour nous permettre de résoudre un jour ce problème.

Une chose demeure incontestable : la rareté de l'œuvre que nous apportons et son très faible rapport avec les planches où se traduit l'autorité de Rubens sur les graveurs adonnés à la traduction de ses peintures.

De chaleureuses félicitations du Directeur et de la Classe accueillent cette lecture qui a paru au *Bulletin* avec la note complémentaire suivante de M. Max. Rooses.

M. Max. Rooses. — A mon tour, je tiens à féliciter notre honorable confrère, M. Henri Hymans, de la très remarquable découverte qu'il vient de nous faire connaître. Ce dut être pour l'historien de la gravure dans l'école de Rubens une vive joie de mettre la main sur cette estampe

totalement inconnue, faite d'après une œuvre du maître. Et comme le bonheur de nos amis fait le nôtre, nous pouvons nous en réjouir cordialement avec lui.

L'iconographie de Rubens, vous le savez, n'est pas un terrain inexploré. Non seulement de notre temps, des hommes comme Voorhelm-Schneevoogt, Dutuit, Rosenberg, M. Hymans lui-même ont parcouru et fouillé ce domaine en tous sens; au dix-huitième siècle déjà on a dressé des catalogues des estampes faites d'après le grand maître flamand; on a annoté les particularités qui les distinguent, les états rares qu'elles présentent. Du temps de Rubens même, on regardait ces planches comme des chefs-d'œuvre de la gravure, on les copiait, on en faisait des collections que l'on réunissait dans des volumes.

Il est absolument étonnant que cette pièce ait échappé à travers les siècles à tous ces chercheurs infatigables. J'ai peut-être été le dernier en date, j'ai parcouru, tout comme M. Hymans, pendant quelque vingt ans toutes les collections publiques et privées de l'Europe, parmi lesquelles il y en a qui ont recueilli scrupuleusement toutes les reproductions rubéniennes, quelles que soient leur date et leur valeur artistique, personne n'a mis la main sur l'exemplaire qui circule ici, probablement l'unique épreuve existante du cuivre.

La trouvaille est d'autant plus remarquable qu'il ne s'agit pas ici d'une gravure comme il s'en rencontre, œuvre d'un moment perdu d'un gratteur de cuivre quelconque, croquis fait à la hâte à une date ignorée, il s'agit bel et bien d'un travail considérable, bien soigné, exécuté par un artiste sérieux, contemporain de Rubens.

Certes, c'est un heureux hasard qui a fait mettre à notre confrère la main sur ce trésor, mais ce n'est pas seulement cela. Il fallait sa profonde érudition des choses de Rubens pour le mettre à même de faire la découverte et d'en apprécier la valeur.

Le tableau reproduit, après avoir longtemps appartenu

à des collections particulières d'Angleterre, a été acquis dans les dernières années par le Musée de Cologne; là encore il ne jouit pas de cette notoriété qu'acquièrent facilement les œuvres exposées dans les Galeries universellement connues et visitées par le grand public. La gravure nouvellement découverte n'a pas elle-même le caractère qui fait distinguer du premier coup d'œil une composition du maître ou un burin de son école. Il fallait l'œil perspicace et la mémoire sûre de notre confrère pour identifier du coup cette composition peu connue de Rubens et cette reproduction sensiblement différente de facture. Félicitons-le doublement de son bonheur et de son savoir.

Je ne me risquerai pas à suggérer un nom d'auteur pour la planche. Il me semble seulement qu'elle n'appartient pas encore à l'école de gravure rubénienne proprement dite. Le tableau datant de 1610 ou 1611, lorsque cette école n'était pas encore formée et que les Galle seuls travaillaient pour Rubens à Anvers, il me paraît que la gravure fut exécutée vers cette date par quelque artiste anversois. Je ne crois pas qu'elle fut faite par Vosterman, elle ne me semble pas porter le caractère de ce maître du burin; elle n'a ni les dimensions ni les hautes qualités des planches taillées par lui pour Rubens. D'ailleurs nous connaissons par les lettres de Rubens, lettres publiées par M. Hymans lui-même, les gravures que son graveur de prédilection tailla pour lui, non seulement celles qu'il exécuta, mais encore celles qu'il se proposa à un moment donné de lui fournir et qui ne furent point burinées. Si jamais Vosterman avait exécuté la *Junon avec Argus*, Rubens en aurait parlé; si Vosterman avait commencé ce travail et l'avait poussé si près de l'achèvement, il ne l'aurait pas abandonné ou il l'aurait repris plus tard, quand il travaillait sous la direction immédiate du grand peintre, et l'aurait terminée dans la manière et dans les dimensions qu'il adopta alors.

A propos de la « Junon » de Rubens.

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* [Classe des beaux-arts], nº 4, pp. 88-92, 1909.)

J'ai eu l'honneur, il y a une couple d'années, d'attirer l'attention de la Classe des beaux-arts sur une gravure anonyme d'après un vaste tableau de Rubens, appartenant au Musée de Cologne. La peinture représente, en une composition mouvementée, un sujet de la Fable : *Junon transférant les yeux d'Argus, décapité, au plumage du paon.*

Il est question de cette toile dans une lettre de Rubens à Jacques De Bies, datée de 1611. Le style de la peinture accuse chez son auteur le souvenir encore très vivace du long séjour qu'il venait de faire en Italie. Moment d'intérêt considérable dans sa carrière et auquel se rattachent des créations de l'importance de l'*Érection* et de la *Descente de la Croix,* comptées à juste titre parmi les œuvres maîtresses de son pinceau.

Pour la gravure, le chef d'école ne disposait alors d'aucun des adeptes du burin, plus tard formés à l'interprétation de ses grandes pages et qui deviendraient les traducteurs les plus expressifs de ses compositions. Que l'œuvre fut destinée à quelque église ou à quelque palais, le souvenir en demeurerait ineffaçable par les magistrales estampes signées Vosterman, Pontius, Bolswert ou Jegher.

Mais au moment où nous considérons les graveurs interprètes de Rubens, leur ambition était plus modeste, et la pièce qui faisait l'objet de ma note précédente et à laquelle je reviens, mesure à peine 22 centimètres de large sur 16 de haut. Elle intéresse plutôt notre curiosité. Et si j'ajoute qu'elle ne rappelle le style d'aucune gravure de l'école d'Anvers, que sa mention fait défaut dans les divers catalogues consacrés à l'étude de l'œuvre gravé de Rubens, il y avait là, en somme, un problème à élucider.

Récemment, un iconographe de grande autorité, particulièrement en ce qui concerne les œuvres hollandaises, M. E.-W. Moes, directeur du Cabinet des Estampes d'Amsterdam, eut la grande amabilité de me signaler la présence, dans les *Métamorphoses d'Ovide,* de Pierre Du Ryer, de l'Académie française, de la gravure qui motiva ma communication. Il en avait aussi retrouvé une épreuve parmi les pièces du Cabinet confié à sa garde.

Effectivement, à la page 36 du grand in-folio publié à Bruxelles sous la date de 1677, se rencontre, anonyme toujours, la composition de Rubens. Dédié au jeune prince de Vandémont, Charles IV de Lorraine, le volume ne contient pas moins de cent vingt-cinq planches, dont à peine cinq ou six signées par des graveurs obscurs : Martin et Pierre-Paul Bouche ou Bouché, Frédéric Bouttats.

A part Diepenbecke, dont le nom figure sur une des compositions, toutes les autres sont anonymes. On y retrouve parfois le souvenir d'œuvres d'artistes fameux de l'école des Pays-Bas, de Rembrandt par exemple : *Diane et ses nymphes surprises par Actéon.* Toutefois, sauf quelques-unes, les gravures sont d'ordre secondaire.

En appelant mon attention sur la présence dans les *Métamorphoses d'Ovide,* de Pierre Du Ryer, de la pièce d'après Rubens, M. Moes me signale sa mention au catalogue des Van de Passe, de D. Franken, et l'attribution qu'en fait cet auteur à Madeleine, fille de Crispin le vieux,

graveur hollandais fort connu de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècle.

Que la composition procédât de Rubens, Franken paraît l'avoir ignoré; le nom du grand peintre, en effet, ne figure pas dans la liste, dressée par lui, des maîtres dont les œuvres ont servi de thème aux estampes de l'industrieuse famille dont il avait entrepris de décrire les productions.

La *Junon* porte, dans son catalogue, le n° 379.

Comment faut-il s'expliquer que Madeleine de Passe fut amenée à entreprendre cet ouvrage? Elle n'aurait pu, semble-t-il, le faire qu'à Anvers, où elle ne paraît pas avoir séjourné. L'estampe serait-elle par hasard de son père, inscrit à la Gilde de Saint-Luc en 1585, ou encore de son frère, Crispin le jeune, lequel, dans la préface d'un de ses ouvrages, paru à Amsterdam en 1643 [1], assure avoir été en relation avec Rubens?

Madeleine cependant fut très précoce. Née à Utrecht vers 1600, elle y mourut, déjà veuve, en 1638. Elle a pu connaître Rubens, mais certes pas à l'époque où le maître créait la *Junon*. En Hollande, où il voyagea vers 1621 et sans doute antérieurement, le grand peintre fut en rapport avec les principaux artistes et probablement avec Crispin de Passe.

On a vu une autre jeune Hollandaise, Anne Roemer Visschers, en rapports artistiques avec Rubens, copier de ses peintures et lui dédier des vers en 1621.

Quoi qu'il en soit, Madeleine, gravant d'après Elscheimer une estampe de *Céphale et Procris,* également utilisée plus tard pour les *Métamorphoses,* en fit la dédicace à Rubens en ces termes :

V.CL^mo Petro Paulo Rubenio, artis pietoriæ hujus sæculi facile

---

(1) *La prima parte della luce del dipingere, etc.* (De la lumière de la peinture et de la désignature, etc.). Amsterdam, 1643; in-folio.

principi, omniumq. liberatium artium amatori summo, observantiæ suæ ob rarissimum éius ingenium, signum hauc a seæri insculptam tabellam, D.D.D.Q.

Magdalena Passæa. Crisp. F.
fecit. Adam Elsheimer pinxit

Au très gracieux Pierre-Paul Rubens, prince de la peinture de ce siècle, le premier des amateurs de tous les arts libéraux, cette œuvre, gravée en métal par elle-même, est dédiée par Madeleine, fille de Crispin de Passe, en témoignage d'admiration pour son rare génie.

Ceci, par malheur, ne nous donne pas la solution du problème posé par la gravure du vaste tableau terminé par Rubens dès avant 1611, estampe dont l'auteur n'a pas appartenu à l'entourage du maître et l'a précédé dans la tombe.

En 1623, Madeleine de Passe dédiait une autre de ses œuvres, *Salmacis et Hermaphrodite,* d'après J. Pinas, également adaptée à l'illustration des *Métamorphoses d'Ovide,* au fameux poète et homme d'État, Jacob Cats.

Peut-être la jeune artiste a-t-elle voulu placer ses débuts sous le patronage d'hommes illustres de son temps. Comment elle a été initiée à la connaissance du superbe ensemble reproduit par son burin d'après Rubens, est un point de solution actuellement impossible.

Pour reproduire en gravure, avec le soin et la fidélité de sa *Junon,* une page de cette importance, il fallait n'avoir eu sous les yeux ni une copie ni un dessin. Rubens en a pu vouloir une planche, mais qu'il se soit adressé à Madeleine de Passe, pour l'obtenir, c'est des plus douteux.

Ayant vu l'œuvre quelque part, et l'ayant admirée, la jeune artiste aura désiré, peut-être, en entreprendre une gravure *motu proprio.*

Admettre que Foppens en ait fait la commande pour son volume, il n'y faut pas songer. Madeleine de Passe était morte depuis longtemps quand parurent les *Métamor-*

phoses d'Ovide de Du Ryer, éditées avec des planches de remploi, nous venons de le voir.

De toutes les œuvres d'art, les gravures semblent avoir le plus de longévité : un jour, peut-être, une épreuve revêtue de quelque texte révélateur viendra faire la lumière sur le point soulevé par la rencontre de notre pièce anonyme. En attendant, je m'acquitte du plus agréable des devoirs en exprimant une vive gratitude à M. E.-W. Moes, pour l'obligeante information qu'il a bien voulu me procurer.

Émile Michel : Une lettre inédite de Rubens.

Paris, 1894.

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* 3e sér., t. XXVII, nº 6, 1894.)

Le travail que j'ai l'honneur d'offrir à l'Académie, au nom de M. Émile Michel, de l'Institut, est la plus récente et l'une des plus précieuses contributions à l'histoire de Rubens.

La lettre qu'il nous apporte et que l'auteur commente avec la sagacité et la compétence qu'on lui connaît, appartient à la Bibliothèque Nationale à Paris.

Avec nombre d'autres pièces importantes, elle fut dérobée, ensuite mise en vente par le fameux Libri, enfin saisie par le Parquet et réintégrée dans les collections de l'État français. Une erreur de classement l'avait fait longtemps perdre de vue. M. Michel a eu la bonne fortune de la rencontrer au cours de ses recherches sur Rubens.

Écrite en italien, selon l'habitude constante du maître, l'importante missive est adressée à Claude Fabri de Peiresc, conseiller au Parlement d'Aix, en Provence, un des grands amis de Rubens, sous la date du 18 décembre 1634.

De graves dissentiments politiques avaient divisé la France et l'Espagne. Depuis plusieurs années la correspondance entre Rubens et Peiresc était suspendue; la situation commence toutefois à s'éclaircir et le peintre met

un vif empressement à la reprendre. Il répond à une lettre toute récente de son savant ami, et commence par le mettre au courant de ce qu'il a fait dans l'intervalle, l'un des plus actifs, des plus intéressants de sa brillante carrière. Ses missions en Espagne, en Angleterre ont été couronnées d'un plein succès. Arrivé au comble des honneurs, il s'est jeté aux genoux de l'Infante pour la supplier d'être déchargé du fardeau des affaires publiques. Elle y a consenti non sans peine et, depuis, il ne s'occupe plus que de sa très douce profession : *dolcissima professione*.

Il s'est remarié et s'est choisi une femme jeune. Elle avait 16 ans à peine, en effet, cette belle Hélène Fourment, dont le peintre nous a laissé le merveilleux portrait de Munich, où elle apparaît dans les spendides atours qu'elle avait revêtus le jour de ses noces. De famille honorable, elle est bourgeoise, bien qu'on voulût persuader l'illustre artiste de se fixer à la Cour. « Mais je craignais en y demeurant, dit Rubens, ce mal de l'orgueil qui d'habitude accompagne la noblesse. Aussi ai-je préféré une personne qui ne rougirait pas de me voir prendre mes pinceaux ; et, à dire vrai, il m'eût paru pénible de renoncer au précieux trésor de ma liberté pour les caresses d'une vieille. »

Si l'on est charmé de l'élévation de ce langage, on ne laisse pas de se souvenir qu'à l'époque où se contractait la nouvelle union, Rubens avait 53 ans. Comme l'observe quelque part M. Paul Mantz : « cet homme avait toutes les audaces ».

Rubens parle ensuite de son fils Albert, qui voyage en Italie ; il insiste sur le prodigieux travail que lui donnent les préparatifs de la réception du Cardinal-Infant, le successeur de l'Infante Isabelle au gouvernement général des Pays-Bas. Le magistrat a mis sur ses épaules toute la charge d'une solennité qui, à raison de l'abondance et de la variété des idées, de la nouveauté des compositions et

de la convenance des applications, est de nature à intéresser son correspondant, lequel, du reste, en verra le détail dans l'ouvrage que prépare Gevartius. Les Gevaert, on le voit, ont donné plus d'une illustration à notre pays.

Mais Rubens n'a le temps ni de vivre ni d'écrire. Pour rédiger cette lettre, qu'il lui plaît de qualifier d'inepte, il dérobe à son travail quelques heures de la nuit.

L'extrême fatigue occasionnée par la gigantesque entreprise dont il est ici question contribua sans doute pour une part à occasionner, tout au moins à aggraver, la maladie qui, au moment de l'entrée de Ferdinand d'Autriche à Anvers, retenait chez lui l'illustre ordonnateur des beaux ensembles décoratifs élevés sur le passage du nouveau gouverneur général, circonstance à laquelle le peintre dut l'honneur d'une visite du héros de la fête.

La lettre n'a pas moins de sept pages. Son objet essentiel est de donner à Peiresc des éclaircissements sur quelques antiquités romaines.

Et qu'on ne dise point que la somme prodigieuse des connaissances de l'infatigable créateur est indifférente à la portée de son art. Pour Rubens, l'évocation de l'antiquité est en quelque sorte inséparable de la conception des ensembles. Aussi faut-il s'arrêter un moment au passage de la lettre où il se montre, au cours de ses multiples voyages, étudiant, recherchant les antiquités, ne négligeant aucune occasion d'en faire jaillir un enseignement. Il ajoute que, lors de la cession faite au duc de Buckingham de ses collections, il prit soin de se réserver quelques gemmes les plus rares, quelques médailles parmi les plus belles.

Il indique à Peiresc diverses manières d'obtenir des pesées exactes de métaux précieux. L'une, usitée en Espagne, lui fut enseignée, il y a plus de trente ans, lors de son premier voyage en ce pays, par don Jeronimo de Ayanssa, « premier essayeur pour les mines des Indes

occidentales dans les conseils du Roi ». « Ce moyen, dit Rubens, est fondé sur la loi de l'équilibre des liquides, et c'est grâce à cette loi qu'Archimède a pu déterminer la différence des métaux qui entraient dans la composition de la couronne de Hiéron. » Quantité d'autres points sont touchés dans la lettre. Il y est parlé notamment du procès qu'avait Rubens devant le Parlement de Paris à propos de l'usurpation de ses privilèges en matière de gravure.

Contrairement aux assertions de Gachet, nous avons pu établir jadis que notre grand peintre avait été l'introducteur de l'instance et non le défendeur. Si la lettre ne lève pas entièrement le voile qui nous dérobe le nom de l'individu qu'on voit, au mépris d'un privilège royal, se permettre de lancer dans la circulation les copies des estampes que Rubens met un zèle si persistant à vouloir aussi parfaites que possible, du moins nous apprend-elle qu'il s'agit d'un Allemand de nationalité, mais bourgeois de Paris.

Tant à la Bibliothèque qu'aux Archives nationales, à Paris, nous avons fait de longues et infructueuses recherches pour trouver le texte du jugement rendu en faveur de Rubens, jugement qui devait nous révéler le nom du plagiaire. M. Michel sera plus heureux, il faut l'espérer.

Disons, en attendant, que le Parlement de Paris ordonna la destruction des planches frauduleuses. Qu'il en ait subsisté des tirages, c'est à peine douteux, et nous inclinons très fort à comprendre parmi ceux-ci la copie de l'*Adoration des Mages* de Vosterman, n° 8 de notre catalogue de l'œuvre de ce maître (1), estampe où la dédicace, l'année de publication ainsi que le nom du graveur ont été reproduits et qui, incontestablement, est d'une main exercée.

---

(1) LUCAS VOSTERMAN, *Catalogue raisonné de son œuvre*. Bruxelles, 1893.

Les Allemands, bourgeois de Paris, n'étaient pas rares parmi les graveurs du XVII[e] siècle. Léonard Gaultier lui-même, à qui l'on doit les plus précieux portraits de personnages français de ce temps-là, était Allemand. En attendant d'être formellement renseigné, n'accusons personne et poursuivons nos recherches.

Pour en revenir à la publication de M. Michel, nous croyons superflu d'insister sur le vif intérêt qui s'y attache. Elle fait bien augurer du travail d'ensemble que l'auteur nous promet sur la vie et l'œuvre de Rubens.

Deux nouveaux autographes de Rubens.

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* [Classe des beaux-arts], nº 8, pp. 674-682, 1900.)

Un petit nombre de gravures sans valeur, mêlées à une poignée de lithographies empruntées à des revues, formaient, avec les documents qui feront l'objet de cette notice, le lot 1657, désigné comme *Portraits et pièces manuscrites concernant Rubens,* au catalogue de la vente Bluff, le 9 juillet dernier.

Chose difficilement explicable, on lui accorda si peu d'attention que la Bibliothèque royale put se le faire adjuger à un prix infime, le dépôt, du même coup, entrant en possession de deux nouveaux documents de la main de Rubens.

Eux à part, le lot comprenait encore une épreuve du frontispice du *Legatus,* un livre bien connu de Frédéric de Marselaer, magistrat bruxellois du XVIIe siècle, ami de Rubens, et dont Van Dyck nous a laissé le portrait.

D'allégorie subtile, ce frontispice, dans l'édition de 1666, la première où il figure, se complète d'un texte explicatif assez nécessaire, en latin, que, précisément, nous trouvons, à l'état de manuscrit, accompagnant notre épreuve.

Grande et ferme, très lisible, bien que d'encre un peu jaunie, l'écriture nous parut, dès l'abord, être celle de Rubens.

M. Rooses, dans le grandiose ouvrage où il commente avec une si haute sagacité l'œuvre du maître, s'arrête assez longuement à la page de titre du *Legatus*.

« Rubens lui-même, dit notre savant confrère, a fourni l'explication de ce frontispice. Nous traduisons son texte qui nous fournit un second exemple — le premier était le titre des œuvres d'Hubert Goltzius, *Romæ et Graciæ Antiquitatis Monumenta* — de la fécondité du peintre à créer des allégories et à mettre des allusions jusque dans les plus petits détails de ses frontispices. »

Comme source de son information, l'auteur désigne non le volume de Marselaer, mais un recueil manuscrit de la Bibliothèque royale où, pareillement, en regard d'une épreuve du frontispice du *Legatus*, se rencontre un texte explicatif écrit tout entier, assure-t-il, de la main de Rubens.

La mention n'était pas pour exalter notre enthousiasme. Découvrir un autographe de Rubens; l'acquérir à petit prix pour apprendre ensuite qu'il est connu et publié, c'est mortifiant ! Pour connaître la vérité plus encore que Rubens, on n'en reste pas moins pénétrable au charme de l'inédit, alors surtout qu'il s'agit d'un maître dont le plus sommaire corps d'écriture appartient à l'histoire.

La comparaison des textes devait nous tirer promptement d'incertitude. Elle établit que, seule, est authentique la dernière acquise des deux versions ; l'autre, insérée dans le recueil, s. II, n° 532 de la Bibliothèque royale, n'en est qu'une transcription, du XVIIe siècle, encore, mais de date plus récente. Le texte, d'ailleurs, est altéré ; outre qu'on y relève des inversions, il y a des passages omis, d'autres interpolés.

La chose n'a, par elle-même, rien d'inexplicable. Nous savons, par M. Rooses, que le frontispice du *Legatus* ne fut gravé que bien des années après la mort de Rubens. En vue sans doute de le rendre plus explicite, Marselaer

a pu très bien y insérer des passages, celui, par exemple, relatif à l'œil de la Providence, qui domine la composition. Un autre se rapporte à la chouette de Minerve et au coq de Mercure, détails auxquels Rubens ne fait aucune allusion.

Observons encore que Rubens se contente de donner à Marselaer le titre de Seigneur de Parck (Perck), alors que l'autre texte lui prodigue les épithètes. Il est « très noble », *amplissimus,* chevalier (*eques auratus*), un titre que possédait d'ailleurs le personnage, et autre chose encore.

Et ce fut, modifié de la sorte, que prit place, en tête de la deuxième édition du *Legatus,* en 1666, le morceau renseigné par M. Rooses :

In frontispicium LEGATI, *nobilissimi ac amplissimi viri D. Frederici de Marselaer, equitis aurati, toparchæ de Parck, Elewyt, etc.* P. PAULI RUBENII *elucidatio...*, alors que notre texte est le suivant :

In frontispicium Legati auctore Illus[tri] *D. Marselario Parci Toparcha.*

In medio stat Politica siue ars recte dominandi, forma quadrata quod stabilitatem Imperii designat. Ipsa turrita instar Cybeles quia urbes struit, regit et servat.

Papaveribus etiam, et aristis redimita quod nutrix sit Populorum et securam quietem civibus praestet.

Astat à latere dextro (¹) Prudentiæ numen Minerva, nempe consilio sata virgo Jovis de vertice pollens.

Illa Mercurio dextram porrigit res et consecrat amicè,

Nam ille divum interpres et nuncius Hermes

Eloquij inquam suadæq. magister, videtur merito commeantium Legatorum Deus tutelaris ac Præses haberi, Cum ut ille Deorum hi Principum, qui Deos in terris referunt Nuncij sint.

Caduceus quoq. Pacis symbolum est ideoq. ad concinnandas

(¹) En note marginale : *Erit dextrum latus nunc lævum cum typis mandabitur.*

magis amicitias et fœdera percutienda quam dissolvenda instituti videntur eaq. ratione sacrosancti atque inviolabiles habentur, quanquam interdum etiam tristioribus negocijs implicentur. Quare etiam Homero solus omnium fere Deorum, in bello Troiano, Mercurius contentionis et Pugnæ expers servatur, ergo consilia ex aditis Minervæ probè petita per Eloquium in actum producenda sunt, et aptissimis ad rem verbis explicanda ut Legatus finem suum consequatur et ardua quæque negotia commodè perficiat.

In Basi sub Minerva corona est oleagina quæ huic Deæ peculiaris est et Themistocli olim in Publico Græciæ conventa *(sic)* cum elogio Prudentiæ decreta.

Palma huic inserta nempè Prudentia Victrix.

Sub Mercurio civica corona est è quercu quod operâ Legatorum (quos Ramus felicis olivæ indicat quem prætendebant) probe negotia Publica tractantium *cives serventur.*

Idem fere significat lusus ille puerulorum lascivientium et exultantium quo omnis antiquitus in Marmoribus et numis temporum felicitatem designabat.

In summitate juxta Politicam duo Genij Propitij advolant quorum unus victoriam, alter regimen orbis Terrarum representat. Illorum auspicijs cuncta Domi forisq. bene cessura ad imperium prorogandum et diu conservandum ominari licet.

Idem Torquis anguineus collo Politices circumvolutus clamat circulum sive Æternitatem exprimens. Et ab hoc ornatu non alienus, quod nobis licet nam Torques Romanorum eam reddebant figuram ut videre licet apud Antonium Augustinum et egomet in Museo Lælij Pasqualini Romæ Torquem, inquam, aureum antiquum subtiliter mè Herclè interdum hac forma vidi et manibus meis tractavi.

Cornua Amaltheæ coronis sceptris et varijs fructibus referta non indigent explicatione cum e precedentibus lucem accipiant.

Voilà, certes, un commentaire savant, autant que précis, du dessin du maître.

Au haut du premier feuillet, recto : *D. Rubeni;* au verso du second, la cote : *Rubbenij frontispicium Legati.*

***

L'ouverture récente, au Louvre, des salles consacrées à l'œuvre de Rubens; la splendeur décorative dont elles

environnent l'éclat des toiles de la galerie de Médicis, donnent à notre seconde pièce un réel intérêt d'actualité.

Fragment d'une lettre écrite en flamand, elle comporte vingt-huit lignes : dix-sept au recto, onze au verso, y compris la signature de Rubens. Le maître y mentionne ses peintures de la galerie du Luxembourg, et parle des soins particuliers qu'il leur donne.

Moins régulière que celle de la description du frontispice, l'écriture n'est pas très facile à déchiffrer; les abréviations y abondent.

Voici d'abord le texte original; on en trouvera la traduction ci-après :

. . . .

my mynheer een saecke die niet geheel in myn macht en is nopende myn reyse op Parys ende dat ick dies nietteghenstaende soude willen het stuck van Cambises over de deuren afmaecken voor myn vertrek, welck niet wel moghelyck wesen en sal. Toch ick bidde UE believe aen mynheeren te seggen dat ick de stucken voor de Royne mere voor alle werck moet afmaecken, maer tewyle dat de selvighen sullen drooghen ende te waeghen versonden worden, mits ick te post volghen sal, soo sal ick noch kunnen dien tusschentyt imployeren tot avancement van ons werck, ende hopende ontrent paesschen oft corts daer naer met de hulpe Godts te vertrecken, meyne maer een maent oft luttel meer wt te syn, soo dat ick naer myn wedercompste soo veel tyt wel sal vinden, om het geheel werck te leveren voor St Jansmisse. Maer ick. . .

. . . .

daer liever spreeke (?) *pacem et bellum, nempe quod à legatis quævis negocia pacis bellive tempore tractanda vel ipsa pax aut bellum conficiantur* [1]. Maer ick sal daer beter ende rypelyck op letten. Daeren tusschen ghebiede ick my seer hartelyck in UE. goede gratien grootelycx bedankende voor de sorghe die UE. voor my is draeghende, blyvende daer teghens verobligeert UE. altyts met allen myn macht te dienen.

Wt Antwerpen desen 27 february 1623.

UEd. ootmoedighe dienaer,

PIETRO PAUOLO RUBENS.

---

(1) « La paix et la guerre, c'est-à-dire que la paix et la guerre elles-mêmes résultent de ce que négocient les ambassadeurs en temps de paix ou de guerre. »

Traduction.

. . . .
moi, Monsieur, une affaire que je ne puis résoudre dans un sens entièrement conforme à vos désirs, à cause de mon voyage vers Paris, et qu'en outre je tiendrais à terminer le morceau de *Cambyse*, faisant face aux portes, avant mon départ, ce qui ne sera point facilement réalisable.

» Pourtant, veuillez informer ces messieurs qu'il me faut terminer les toiles pour la Reine-mère avant toute autre entreprise.

» Mais, tandis qu'elles sécheront et seront acheminées par chariot, moi-même suivant en poste, je saurai profiter de l'intervalle pour l'avancement de notre œuvre, espérant, avec l'aide de Dieu, pouvoir me mettre en route pour Pâques ou peu après, et n'être absent que l'espace d'un mois ou guère davantage, en sorte qu'à mon retour je trouverai assez de loisir pour livrer le travail fini pour la Saint-Jean. Mais je . . . .
. . . .
plutôt dire *pacem et bellum, nempe 'quod à legatis quævis negocia pacis bellive tempore tractanda vel ipsa pax aut bellum conficiantur*. Mais je considérerai mieux et plus sûrement la chose.

» En attendant, je me recommande de tout cœur à vos bonnes grâces, et, vous remerciant infiniment des peines que vous voulez bien prendre pour moi, me dis, en retour, prêt à vous servir en toute chose et de tout mon pouvoir.

» D'Anvers, ce 27 février 1623.

» Votre humble serviteur,
PIETRO PAUOLO RUBENS. »

Le voyage à Paris, que projette Rubens, n'est point le premier qu'il doive entreprendre en vue des travaux du Luxembourg. Dès l'année précédente, il a fait un séjour dans la capitale française pour régler, avec la reine-mère, les conditions de la vaste entreprise dont elle vient de le charger, et notre lettre dénote à quel point l'artiste tient à faire que son œuvre réponde à l'attente de la souveraine et contribue à son propre renom.

Ainsi qu'elles se montrent actuellement dans les galeries du Louvre, les toiles de la vie de Marie de Médicis s'imposent à l'admiration des plus indifférents. La part de

Rubens y est certainement plus grande qu'on ne semblait, jusqu'à ce jour, disposé à l'admettre. Outre la conception, une bonne partie de l'exécution émane de son pinceau.

La composition du *Cambyse,* mentionnée dans sa lettre, était commandée par la ville de Bruxelles, au prix de trois mille florins. Elle devait décorer le palais communal et le décora jusqu'au bombardement de 1695, où périrent les principaux trésors artistiques de la capitale ([1]).

Or, précisément, il se trouve qu'en 1622 le même Frédéric de Marselaer, dont une généalogie accompagne le frontispice du *Legatus,* dans notre lot de pièces, était trésorier, en 1623 bourgmestre, de Bruxelles. C'est donc bien à lui que s'adresse Rubens en exprimant le regret de ne pouvoir livrer un travail promis et attendu, et sans doute s'agit-il, dans notre lettre, de l'allégorie si complexe décrite dans sa longue note.

Il importait, on le conçoit sans peine, que le maître y songeât à loisir, et Marselaer put se féliciter de sa patience, jugeant par une lettre de sa main, retrouvée par M. Rooses dans les archives plantiniennes:

Pourquoi et comment les deux pièces se sont trouvées désunies; n'ont pas, dès l'origine, eu leur place dans le recueil factice relatif à Marselaer, existant à la Bibliothèque royale, et, par une mystérieuse attraction, viennent s'y joindre aujourd'hui? nous ne le saurons sans doute jamais.

Peu importe, au surplus. L'essentiel est que deux documents, encore inconnus, viennent grossir l'ensemble de cent quatre-vingt et quelques pièces formant, à ce jour, le contingent des autographes du plus illustre de nos peintres.

([1]) Nous en avons jadis rencontré une copie ancienne à Bergue-Saint-Winnocq, à l'Hôtel de ville.

Quatre lettres inédites de Rubens.

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* séance du 12 octobre 1892.)

Il y a quelques mois, je faisais part à l'Académie de la découverte d'un détail curieux de la vie de Rubens, ignoré de ses biographes [1]. Combien j'étais loin de supposer qu'il allait m'être permis, à brève échéance, d'apporter ici de nouvelles et définitives informations sur un point assez mal défini de cette carrière dont l'activité tient du prodige, et dont l'intérêt grandit avec la somme des éléments dont on dispose pour la juger!

J'ajoute, et la chose importe, que c'est au hasard seul que je suis redevable de la révélation des sources précieuses qui ont servi à la rédaction de la présente notice.

Le 12 décembre 1893 avait lieu à Gand une vente, à peine annoncée, d'objets provenant de la succession d'un peintre obscur, tout au moins oublié, M. Isidore Van Imschoot, élève de Paelinck, mort il y a plus de trente ans. Au milieu d'un de ces résidus d'atelier où se confondent en un triste mélange, avec les outils du peintre, des paquets d'estampes et d'études à peine jugés dignes d'un inventaire, se trouvaient, on ne sait par quel concours de cir-

(1) *Un voyage artistique de Rubens ignoré.* — Séance du 12 octobre 1892.

constances, cinq lettres de Rubens, indiquées au catalogue comme écrites en espagnol.

Au conservateur de la Bibliothèque royale, M. Ouverleaux, dépêché à Gand pour s'assurer de l'exactitude du fait, un mécompte paraissait certain. Et, en effet, que cinq lettres de Rubens, appartenant à un particulier, eussent pu échapper ainsi complètement à d'infatigables investigateurs, à ces curieux pour qui la moindre ligne d'écriture de l'illustre peintre vaut un trésor, n'était guère à présumer. Rien de plus vrai pourtant. Il y avait là bel et bien quatre lettres de Rubens, plus une annexe de première importance. Le catalogue ne se trompait que sur un point : ces lettres ne sont pas en espagnol — il n'en existe pas une seule de Rubens dans cette langue — mais en italien, comme la plupart de celles que l'on possède de lui, alors même qu'il s'adresse à un habitant des Provinces-Unies. A part cela, l'authenticité était indiscutable.

Ces précieux documents sont aujourd'hui la propriété de la Bibliothèque royale, et c'est pour moi une rare fortune d'être admis, par la gracieuse obligeance de son zélé conservateur en chef, notre éminent confrère M. Édouard Fétis, à vous en donner l'analyse, tâche dont certainement nul ne se fût acquitté avec plus de charme et de compétence que lui-même, et dont je dois le privilège à cette coïncidence bizarre, que les lettres jettent une vive lumière sur un sujet que j'ai abordé tout récemment, dans un écrit spécial [1].

Un autographe de Rubens constitue par soi-même un document précieux et recherché, non pas seulement en Belgique, mais ailleurs. Les pièces dont l'existence s'était jusqu'à ce jour dérobée si étrangement à l'attention des curieux, empruntent à deux circonstances particulières

---

(1) *Lucas Vorsterman, Catalogue raisonné de son œuvre.* Bruxelles, 1893, 1 vol. in-4°.

un intérêt qui en rehausse encore la valeur intrinsèque.

D'abord, elles forment un ensemble. Toutes sont adressées au même individu et se rattachent à un même objet. Ensuite, chose de beaucoup moins fréquente qu'il ne semblerait tout d'abord, elles ont trait à une question d'art. Quand Rubens prend la plume, c'est d'ordinaire dans un intérêt diplomatique ou archéologique. Sa correspondance nous instruit à peine de ses entreprises d'artiste, et donne sur ses œuvres plutôt des indices que des informations.

Pour cette fois, il en est autrement. Les lettres dont vient de s'enrichir le dépôt national ont exclusivement trait à la production et à la publication des estampes que Rubens faisait exécuter d'après ses peintures, objet dont, en dépit de ses immenses entreprises picturales, il s'est de tout temps énormément préoccupé. Non qu'en l'espèce, j'ai hâte de le dire, l'intérêt de spéculation — pour important qu'il fût — primât l'intérêt artistique. Le grand peintre tenait surtout à ce que ses œuvres ne fussent point défigurées par la main de maladroits copistes, alors que lui-même se donnait une peine infinie pour diriger ses propres graveurs, faisait pour leur usage, ou chargeait ses meilleurs élèves de faire des grisailles ou des dessins, allait même jusqu'à revoir, du pinceau et de la plume, les premières épreuves issues de la presse, chose affirmée par le maître et prouvée par de précieuses épreuves conservées dans divers cabinets d'estampes. D'où résulte que, dans l'œuvre gravé de Rubens, la griffe du lion apparaît avec non moins d'évidence que dans son œuvre pictural même.

Les lettres dont je viens vous entretenir, datées de 1619 à 1622, sont adressées à Pierre Van Veen, avocat à La Haye, un des frères d'Otto Vénius, personnage déjà mentionné parmi les correspondants de Rubens. En effet, les archives de la ville d'Anvers ont pu acquérir en 1877

une lettre extrêmement curieuse que Rubens lui adressait sous la date du 19 juin 1622, et dans laquelle il est question des estampes de Vorsterman, appréciées par Rubens lui-même. Chose bizarre, cette missive importante est la suite normale, la conclusion de l'affaire traitée dans les pièces que vient d'acquérir la Bibliothèque. Par quelle voie celles-ci étaient arrivées aux mains de leur dernier détenteur, c'est ce qu'il a été impossible de savoir, comme aussi l'époque où fut distraite de la correspondance la pièce vendue en 1877, celle qui appartient au dépôt des archives d'Anvers. Peut-être le hasard viendra-t-il nous dévoiler un jour ce mystère. Félicitons-nous, en attendant, de voir l'ensemble reconstitué au profit de notre pays et surtout de l'histoire.

Les lettres sont d'une clarté parfaite.

Par la première, datée du 4 janvier 1619, Rubens, après un long silence, fait à Van Veen ses souhaits de nouvel an et sollicite son avis sur l'opportunité d'introduire auprès des États généraux des Provinces-Unies, comme beaucoup d'amis le lui conseillent, une demande en obtention de privilège pour la publication des pièces qu'il fait graver *dans sa maison*. Ignorant de ces choses-là, il désire savoir qu'elle serait, au besoin, la marche à suivre, et, le privilège obtenu, s'il y aurait chance de le voir respecté dans ces « libres provinces ».

Van Veen se met avec une entière obligeance à la disposition de son illustre correspondant. Celui-ci, dès le 23 janvier, lui exprime sa gratitude et n'hésite pas à se prévaloir des offres de service de l'homme de loi : « Je suis de ceux qui gâtent la courtoisie, en acceptant toujours, dit Rubens ».

Les estampes, bien que très avancées, ne seront prêtes que dans quelque temps. On pourrait soumettre aux États généraux une liste des sujets, quitte à produire les pièces en temps opportun, d'autant que Rubens a compris dans

sa liste des pièces qui ne paraîtront que plus tard et en vue desquelles le privilège serait ainsi obtenu d'avance, pourvu que cette manière d'agir ne soit pas « impertinente ». Les sujets d'ailleurs ne pourront occasionner aucun désagrément à Van Veen. Ils ne touchent pas aux choses publiques et sont exempts de tout sens caché.

Si les planches ne sont pas terminées, c'est que Rubens a tenu à ce que son graveur se montrât observateur scrupuleux de l'esprit du prototype, et cette condition lui a paru assez importante pour qu'il se résolût à faire travailler sous ses yeux « un jeune homme animé du désir de bien faire », plutôt que de s'en rapporter à des maîtres de valeur, laissés à leur propre fantaisie.

Le *jeune homme* dont il est question dans cette lettre n'est autre que Lucas Vorsterman. J'étais donc absolument justifié à dire qu'au début de ses relations avec Rubens, l'illustre graveur, loin d'être âgé de 45 ans, comme le prétendaient ses divers biographes, n'avait pas accompli sa vingt-cinquième année, chose qui précisément explique la haute influence que Rubens put exercer sur lui.

Quant aux graveurs éminents dont la fantaisie n'est pas sans inquiéter un peu le chef d'école, on peut croire qu'une allusion est faite ici à Pierre Soutman, très habile à coup sûr, et qui venait justement de donner à Rubens de brillantes reproductions de ses grandes chasses, mais où le style du peintre est en effet très altéré. On sait que ces chasses furent offertes à quelques membres des États généraux, en vue de les rendre favorables à la supplique de Rubens.

Mais si grand que soit l'intérêt de la lettre du 24 janvier 1619, il est surpassé par la liste qui l'accompagne, liste qui, jusqu'à ce jour, s'était dérobée à toutes mes recherches et qui, chose vraiment prodigieuse, reposait aux mains d'un particulier, à deux pas de nous !

Elle porte l'indication de dix-huit sujets. Avec les douze

estampes de Vorsterman, publiées en 1620 et en 1621, elle mentionne par avance le *Combat des Amazones,* dont la dédicace à la comtesse d'Arundel sera du 1er janvier 1623. Mais Rubens, dans sa lettre précitée, appartenant aux archives d'Anvers (19 mai 1622), nous avait procuré déjà cette information, que l'immense morceau était presque achevé depuis bientôt deux ans.

Viennent ensuite les *Portraits de quelques hommes illustres, de diverses façons.* Ce titre indique nécessairement la suite des *Bustes de philosophes de l'antiquité,* laquelle ne parut qu'en 1638 et eut pour auteurs, avec Vorsterman, Paul Pontius et Hans Witdoeck, ses anciens élèves.

La liste porte encore l'*Érection de la Croix,* laquelle ne fut publiée non plus qu'en 1638 et dont l'auteur fut Witdoeck; les *Miracles de saint Ignace,* et le pendant de cette pièce, les *Miracles de saint François-Xavier,* deux des vastes ensembles de l'église des Jésuites, à Anvers, aujourd'hui conservés à Vienne, et dont la reproduction échut à Marinus, un graveur excellent formé, ainsi que Pontius et Witdoeck, à l'école de Vorsterman. La mention de ces planches était anticipative aussi.

Au nombre des pièces mentionnées par Rubens, figure le *Saint Pierre trouvant dans le poisson la drachme du tribut.* Cette estampe est restée anonyme. Je n'avais pas hésité à la comprendre parmi les œuvres de Vorsterman, chose qui paraît confirmée par la liste de Rubens.

Reste à mentionner un dernier numéro : *La Fable de Léandre.* Ce tableau, aujourd'hui égaré, sinon perdu, assure M. Rooses, qui en a trouvé des copies à Dresde et en Russie, ne fut certainement pas gravé sous la direction de Rubens. On n'en rencontre d'épreuve dans aucune collection d'estampes. Mais à cette peinture s'attache un intérêt considérable, car il n'y a pas longtemps, l'excellente revue hollandaise d'art et d'histoire : *Oud Holland,*

nous apportait ce renseignement imprévu, que, du vivant même de son auteur, elle fut acquise par Rembrandt d'un marchand hollandais. Et ce n'est pas tout : lorsque, plus tard, le tableau eut passé dans la collection de Jean Six, il fut chanté par les poètes Vondel et Jean Vos, dont on peut lire les vers dans le grandiose ouvrage de M. Rooses.

La puissante intervention de Pierre Van Veen, devenu pensionnaire de la ville de La Haye, — non des États, comme je l'ai dit par erreur dans mon volume sur Vorsterman, — ne suffit pas à faire triompher la cause de Rubens. On invoqua contre le peintre sa qualité d'étranger, argument de peu de valeur, dit-il dans une lettre à sir Dudley Carleton, « attendu que ce privilège, qu'on me refuse en Hollande, je l'ai obtenu ailleurs, et les princes et les républiques sont d'accord sur ce point, qu'il n'appartient pas à leurs sujets de causer préjudice à autrui en usurpant le fruit de son labeur ».

Mais Rubens, certainement, était tenu en suspicion dans les Provinces-Unies. Son intervention occulte dans les négociations qui se poursuivaient à la faveur de la trêve de 1609 pour faire rentrer lesdites provinces sous la domination espagnole, n'était ignorée de personne.

La délibération des États, en date du 17 mai, ne porte d'ailleurs aucun considérant. La demande est rejetée, sans phrase.

A ce moment critique, Rubens, en homme bien avisé, eut recours à l'intervention puissante d'un de ses grands admirateurs et amis, l'ambassadeur d'Angleterre près les États, le même sir Dudley Carleton dont il vient d'être fait mention. Le diplomate prit chaleureusement en main la cause de son illustre protégé, et, dès le 8 juin, les États, à sa demande formelle, — leur délibération l'atteste, — consentaient, si Rubens leur communiquait un spécimen de ses estampes, à statuer à nouveau sur une demande de privilège. La décision finale n'intervint toutefois que

l'année suivante. Ce ne fut donc que le 29 février 1620 que Rubens entra en possession, non pas du privilège qu'il avait sollicité, mais d'une ordonnance prohibant la copie des planches gravées sous sa direction, durant un terme de sept années. Ces explications étaient nécessaires à l'intelligence de la lettre qui va suivre.

Elle est du 11 mars 1620. Rubens a reçu par le gracieux office de l'ambassadeur d'Angleterre, l'acte prohibitif. Il compte bien être armé ainsi autant que par un privilège, et remercie chaleureusement Van Veen, lequel semble avoir plaidé sa cause avec une éloquence qui a eu raison des derniers scrupules des États. Il sera heureux des occasions qu'on lui procurera d'acquitter sa dette autrement qu'en paroles. Comment se comportera-t-il envers les personnes qui lui ont prêté leurs bons offices? En cela il écoutera l'avis de Van Veen. Pour l'ambassadeur, les occasions ne lui manqueront pas de le servir. Il y a encore certain rapace (*quel miserone*), homme considérable, qu'il faut satisfaire sans le froisser. Ce personnage me paraît devoir être le secrétaire du prince d'Orange, Junius de Jongh, homme représenté par Rubens comme vénal, dans une lettre écrite au chancelier Pecquius en 1623, lettre publiée par Gachard.

Pour les épreuves soumises aux États à l'appui de la demande de privilège, Rubens ne voit pas d'inconvénient à ce qu'elles restent où elles sont. On va maintenant se remettre à l'œuvre et, avec l'aide de Dieu, il paraîtra bientôt d'autres et de meilleurs spécimens.

L'œuvre gravé de Rubens a gardé la trace de ses obligations envers Van Veen et Carleton. A l'un est dédiée la *Nativité*, à l'autre la *Descente de croix*. Monuments impérissables de la gratitude du grand artiste, ces estampes comptent parmi les plus parfaits échantillons du talent de son génial collaborateur.

Un intervalle de plus de deux années s'écoule de la

troisième à la quatrième lettre de Rubens à Van Veen. Cette période a vu s'accomplir un événement des plus regrettables, une rupture entre le peintre et le superbe graveur qu'il avait associé avec tant de succès à l'entreprise de la traduction de ses œuvres par le burin. La lettre du 30 avril 1622 nous apporte l'éclaircissement du fait que déjà nous avait révélé la lettre des archives d'Anvers, ce qui d'ailleurs ne l'empêche pas d'être d'une très grande importance, puisqu'elle nous renseigne sur les origines de la brouille.

Au cours de mes recherches sur Vorsterman, j'avais été très frappé de la circonstance que, dès l'année 1621, alors que Rubens avait précédemment dédié lui-même à ses amis et patrons les diverses estampes issues du burin de Vorsterman, ce dernier subitement se met à faire lui-même les dédicaces. La chose me parut étrange, et je me demandai si d'aventure le graveur ne s'était pas senti atteint par le rôle subordonné que lui laissait son illustre maître dans un travail où, en somme, il était en droit de revendiquer une plus large part d'honneur. Or, c'est précisément ce que confirme la lettre de Rubens.

Après avoir remercié Van Veen de lui avoir procuré des passeports, — sans doute nécessaires au voyage dont il est resté une trace dans la lettre du mois de janvier 1623, publiée par Gachard, — Rubens se montre disposé à envoyer à Van Veen les estampes que celui-ci lui demande, tout en regrettant que leur nombre doive être minime. En effet, depuis une couple d'années on n'a presque rien produit, le graveur étant devenu absolument intraitable. Il se dégrade (*si e dato totalmente à la abbasia*). A l'en croire, son talent et son nom illustre donneraient la principale valeur aux estampes. Ce que Rubens peut affirmer, c'est que les dessins qu'il donne pour modèles au graveur l'emportent grandement sur ses planches ; or, ces dessins, il les possède et peut les

montrer à qui voudra comme preuve de son assertion.

Les dessins dont parle Rubens et qui, pour la majeure partie, sont au Louvre, où pendant quelque temps ils ont figuré sous le nom de Rubens même, je les avais pour ma part contestés à Vorsterman pour les donner à Van Dyck, lequel, — ceci est de l'histoire, — fut, au début de ses relations avec Rubens, chargé de réduire ses tableaux en dessins pour l'usage des graveurs. Une part de la supériorité des estampes de Vorsterman revient donc à Van Dyck; Rubens lui-même nous le donne à entendre.

Ici s'arrête la correspondance dont la Bibliothèque royale a eu la bonne fortune de s'enrichir. La lettre des archives d'Anvers, je l'ai dit déjà, en forme le complément. Rubens y accomplit sa promesse d'envoyer à Van Veen les gravures qui lui manquent. Il énumère les épreuves et les commente, non sans réitérer ses regrets sur ce qu'il appelle maintenant le trouble d'esprit, *il disviamento,* de son graveur. Parmi les estampes ne figure toujours pas le *Thermodon,* lequel, bien que payé depuis deux ans et en quelque sorte achevé, est obstinément détenu par « cet homme »; c'est ainsi que Rubens désigne maintenant Vorsterman. La planche parut le 1er janvier 1623 et fut la dernière que l'on doive positivement envisager comme issue d'une collaboration qui promettait une longue série de chefs-d'œuvre.

Vorsterman, mort à un âge avancé, survécut à sa rupture avec Rubens et, surtout d'après Van Dyck, créa des estampes admirables. Pourtant on ne saurait dire que, laissé à sa propre initiative, il retrouva jamais le grand style de ses premiers travaux d'après Rubens. Si, par la suite, une quinzaine d'années plus tard, un rapprochement s'opéra, et l'on aime à le croire, il ne donna naissance qu'à des œuvres de portée secondaire, sans compter qu'il a pu très bien se faire aussi que Vorsterman ait abordé, après la mort de Rubens, la reproduction de quelques œuvres

du maître pour le compte d'éditeurs anversois, commissionnés alors par la famille de l'illustre défunt.

Rubens fut plus heureux. Il trouva de brillants interprètes en Pontius, en Marinus, en Witdoeck, anciens élèves de Vorsterman, aussi dans les frères Uytama, mieux connus sous le nom de Bolswert, leur lieu d'origine. Pourtant j'ose affirmer que, merveilleux en leur technique, aucun d'eux ne poussa si loin que Vorsterman l'entente des nécessités pittoresques et la haute intelligence du rôle assigné à la gravure, envisagée comme interprète d'une conception picturale.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

RUBENS A PIERRE VAN VEEN.

Molto Illus^re^ Sig^r^ mio Osser^mo^,

Parera forse strano à V. S. il ricever delle mie lettere doppo un si longo silencio perciò la supplico sia servita di considerare chio non son huomo che mi pasco del fumo de complimenti vani, i facero un simile giudiçio dogni persona di valore. E fin adesso non mi è occorso altro che saluti et risaluti che soglioni portare gli amici di passagio. Ma per adesso io hô bisogno del consiglio di V. S. i vorrei instruttione come dovrei governarmi per impetrar un privilegio delle Ordini delle Unite Provincie per poter mandar in luce alcune stampe di rame che si sono intagliate in casa mia perchè non venghino copiate in quelle parti. Molti mi consigliono questo et io che sono ignaro i novo in queste cose vorrei il parer di V. S., sè questo privileggio sia necessario. Et si sarebbe de rispetto in quei paesi cosi liberi. Et che via bisognaria tener per impetrarlo et segli sarrebe una pretensione di molta difficolta. Mi favorisca di gratia di far mi parte del favor suo circa questo essendo io risoluto di gouernarmi apunto conforme al suo prudente giudicio. I per sine

baccio à V. S. con tutto il core le mani pregandoli el Sig^r Idio un feliciss^mo novel anno.

Di Anversa alli 4 di Genna^ro 1619.

Di V. Sig^ria molto Illus^re
Servitor Affett^mo

Pietro Pauolo Rubens.

Adresse :

Aen Mijnheere
Mijnheere Pieter Van Veen,
Advocaet in 's Graeven Haghe.

Traduction.

Très illustre et honoré seigneur,

Il vous paraitra peut-être étrange de recevoir une lettre de moi après un si long silence, mais je vous supplie de vouloir bien considérer que je ne suis pas homme à me repaître de la fumée de vains compliments ni à porter un jugement semblable sur des gens de mérite. Et jusqu'ici, je n'ai reçu que les saluts et les resaluts qu'on adresse à des amis de passage (1). Mais pour l'heure, j'ai besoin de votre conseil et voudrais être renseigné sur la manière dont j'aurais à m'y prendre pour solliciter un privilège des États des Provinces-Unies à l'effet de pouvoir mettre au jour quelques estampes sur cuivre qui ont été gravées dans ma maison, et que je ne voudrais pas voir copier dans ces provinces. On me conseille de diverses parts d'agir de la sorte, et moi qui suis ignorant et novice en ces choses-là, je désirerais savoir si, à votre avis, ce privilège est nécessaire, également s'il serait respecté dans des provinces si libres. Également la voie à suivre pour le solliciter et si la chose serait de réalisation fort difficile. Faites-moi la faveur de me donner là-dessus votre jugement. Je suis résolu à me conformer d'une manière absolue à votre prudent conseil. Sur ce, et de tout

(1) Se souvenir que l'année est à son début.

cœur, je baise les mains à V. S. et prie Dieu de lui accorder une heureuse nouvelle année. D'Anvers, le 4 janvier 1619.

De Votre Seigneurie très illustre,
le serviteur affectionné,

PIETRO PAUOLO RUBENS.

Adresse :

Aen Mijnheere
Mijnheere Pieter Van Veen,
advocaet,
in
's Graeven Haghe.

RUBENS A PIERRE VAN VEEN.

Molto Illus[re] Sign[r] mio Osser[mo],

Io resto con obligo grande à V. S. per la cortese offerta ch'ella mi fà di volermi favorire nella pretensione de privileggi. Et à dir il vero la corre pericolo desser presa alla parolla essendo io uno di quelli che guastano la cortesia col accetar il tutto. Le stampe però non sono ancora in ordine di tutto punto et se fra tanto si potesse comminciar à négociar sopra la relatione de suggietti in iscritto, mi parebbe bene à proposito per guadagnar tempo con obligarmi di representar à suo tempo le stampe conformi à çio chè prima sarebbe essibito. Ne mancarô di mantener tutto quello che V. S. haverâ pagato, donato ò promesso al S[r] Secret[rio] Arsens ò altri per questo rispetto. Per conto delle suggetti non potrà nascervi difficolta alcuna non toccando al stato in modo alcuno ma schietti senza ambiguità ò senso mistico, come V. S. vedra nella lista qui annessa.

Ben vorrei a parlar chiaro con V. S. comprendervi alcuni che non saranno ancora in ordine fra qualque tempo per sciffar nove fatiche à raddopprar questa briga et perçio giudicarci meglior expedienti de negoçiar in iscritto senza essibir essemplari inanzi tratto (se pero questo modo sarà pratticabile che non vorrei esser impertinente) poiche le suggietti sono tutti vulgari sensa alcun scrupulo pur minimo che sia. Ben mi obligarô di mandar li essemplari à suo tempo tutti senza falle. Et à dir il vero la maggior parte ridotta à termino che ben presto potra venir in luce havrei ben

voluto chel intagliator fosse riuscito piu esperto ad imitar ben il prototypo pur mi pare minor male di vederli fare in mia presenza per mano di un giovane ben intentionato che di gran valenthuomini secondo il lor capricçio. Aspettaro sopraçio risposta di V. S. con commodita sua. Et se per questa via non si potra ottinere la nostra intentione differerimo sin che possiamo esser pronti a far come si deve. Fra tanto mi raccomando di vero core nella sua bona gratia pregandoli del cielo publicè et privatim ogni completissima salute i contentezza. Al signor de Gheyn ancora bacçiamo con ogni affetto le mani. Di Anversa alli 23 di Gennaro 1619.

Di V. S. molto Illu[re] servitor affett[mo]

PIETRO PAUOLO RUBENS.

Una batailla trà Græci et Amazoni.
Loth che colla sua famiglia esçe di Sodoma.
S. Francesco che riçeve i stigmati.
Una natività di Cristo.
Una madonna col bambino Jesu, S. Giovannino i S. Joseph.
Una madonna che col figlio Jesu i S. Juseppe torna d'Egitto.
Alcuni rittrati d'huomini illustri in diversi modi.
Una adoratione de Magi.
Una nativita di Cristo.
Una despositione di Cristo della Croce.
Ove Cristo si alza in Croce.
Martirio di S. Lorenzo.
Cascata di Lucifero.
Un pezzo delle Gesti d'Ignazio Loiola.
Un altro di Xaverio.
Una Susanna.
Un S. Pietro che cava il statera fuori del pesce.
Una favola di Leandro.

Adresse :

Erentfeste Voorsinnighe Heer
Discrete Heer
Mijnheere Pieter Van Veen
Advocaet ints
Graven Haghe.

Traduction.

Très illustre et honoré seigneur,

Je vous suis bien obligé de l'offre courtoise que vous me faites de me servir dans la sollicitation des privilèges. A vrai dire, vous courez le risque d'être pris au mot : je suis de ceux qui gâtent la courtoisie à tout accepter. Les estampes, à proprement parler, ne sont pas encore entièrement à point, mais on pourrait toujours introduire l'affaire en spécifiant les sujets par écrit. Il me semblerait à propos, pour gagner du temps, de m'obliger à représenter au moment requis les estampes conformes à ce qui sera d'abord exhibé. Je ne manquerai pas de tenir note de tout ce que vous aurez payé, donné ou promis à M. le secrétaire Arsens [1] ou à d'autres à cette occasion. Pour ce qui regarde les sujets, il n'en pourra naître pour vous aucune difficulté, car ils ne touchent d'aucune manière aux choses de l'État; ils sont fort simples et exempts de toute ambiguïté comme de sens mystique, ce que, d'ailleurs, vous verrez par la liste ci-jointe.

Je voudrais bien, je l'avoue, comprendre quelques pièces qui ne seront prêtes que d'ici à un certain temps, pour éviter l'ennui de nouvelles démarches, et, pour ce motif, il me paraîtrait plus expédient de traiter par écrit, sans montrer d'abord les exemplaires (si toutefois cette manière d'agir est possible, car je ne voudrais pas être impertinent), attendu que les sujets sont tous d'une portée courante, sans aucune équivoque possible pour minimes qu'ils soient. Je m'engagerai formellement à envoyer les épreuves en temps utile, toutes et sans faute aucune.

La majeure partie est presque achevée et pourra bientôt voir le jour. Pour que le graveur se montre plus scrupuleux à bien rendre le prototype, je vois un moindre inconvénient à ce que le travail se fasse sous mes yeux par un jeune homme animé du désir de bien faire, que de m'en rapporter à de grands artistes, procédant à leur fantaisie. Et si de cette façon notre désir ne peut se réaliser, différons jusqu'à ce que nous soyons en mesure de faire les choses régulièrement. En attendant, je me recommande de tout cœur à

---

(1) Corneille van Aerssen, seigneur de Spijk, greffier des États généraux (1543-1627).

vos bonnes grâces, priant le ciel *publicè et privatim* de vous donner santé parfaite et contentement. Je baise encore affectueusement les mains à M. de Gheyn (1). D'Anvers, le 23 janvier 1619.

De votre seigneurie illustrissime l'affectionné serviteur,
PIETRO PAUOLO RUBENS.

Une Bataille entre Grecs et Amazones.
Loth qui, avec sa famille, sort de Sodome.
Saint François qui reçoit les stigmates.
Une nativité du Christ.
Une Madone avec l'enfant Jésus, le petit saint Jean et saint Joseph.
Une Madone qui, avec son fils Jésus et saint Joseph, retourne d'Égypte.
Quelques portraits d'hommes illustres, de diverses manières.
Une Adoration des mages.
Une nativité du Christ.
Une Descente du Christ de la croix.
Où le Christ est élevé en croix.
Le Martyre de saint Laurent.
La chute de Lucifer.
Une pièce des actes d'Ignace de Loyola.
Une autre de Xavier.
Une Suzanne.
Un Saint Pierre qui extrait la drachme du poisson.
Une Fable de Léandre (2).

RUBENS A PIERRE VAN VEEN.

Molto Illus^{re} Sig^{r} mio Osser^{mo},

Ho ricevuto dal Ecc^{to} Sig^{r} Ambasciator Carlethon l'atto di prohibitione delle Sig^{i} Stati chè è stato carissimo perche spero ch'avera il medesimo effetto in questa forma come in quella di

---

(1) Jacques de Gheyn, le célèbre graveur, élève de Henri Goltzius. Van Mander nous a laissé sa biographie. Voir ma traduction de son *Livre des Peintres*, t. II, p. 262.

(2) *Héro et Léandre.* Il ne semble pas que ce tableau, non retrouvé jusqu'ici, et dont M. Rooses mentionne des copies, ait été reproduit en gravure du vivant de Rubens.

priuileggio. Certo io confesso dhauer un gran obligo à V. S. in questo negocio poiche non solo colla sua diligenza ma anco con quella replica cosi destra et à proposito ha dato il colpo peremptorio a tutte le difficulta che se li opponevano. Io vorrei poterla riservire et mi stimerei felice se V. S. mi disse delle occasioni di poterlo fare che non mancarei di mostrarmi grato piu colle effetti che colle parolle, ma de çio mi rimetto à tempo e loco. Toccante quel miserone chella mi dice mi rimetteri à quanto lei consigliara, perche potendo far di manco senza alcun pregiudiçio per l'avenire io non vorrei buttar le cose mie a che nolle merita perche dar poco a un personnagio di quel grado esset contumelia proximum. Ma sopra cio aspettaro piu certo aviso di V. S. Col Sig[r] Ambasciator mi governaro come lei mi dice havendo ancor delle altre occasioni in mano di poterli riservire. Le stampe V. S. potra lasciarle dove sono, poiche habbiamo ottenuto la nostra intentione et usciranno colla gratia divina ben presto delle altre meglio riuscite. Et con questo baccio à V. S. mille volte le mani et la ringratio di vero con per quanto ha mostrato di passione et affetto in favor mio. D'Anversa alli di 11 Marzo 1620.

D. V. S. molto Ill[re]
Servitor affett[mo]
PIETRO PAUOLO RUBENS.

Adresse :

Erentfeste Wyse Voorsinnighe
Heer Mynheere Pieter Van Veen
Pensionnaris
ints
Graeven Haghe.

Traduction.

Très illustre et honoré seigneur,

J'ai reçu de Son Excellence l'Ambassadeur Carleton l'acte prohibitif de Leurs Seigneuries les États, lequel m'est fort agréable, car j'espère qu'il aura, sous cette forme, la même valeur qu'un privilège.

Je reconnais, certes, vous devoir une bien vive obligation pour cette affaire, non seulement à cause de la promptitude avec laquelle elle a été menée, mais aussi pour la réplique aussi habile que formelle qui a porté le coup péremptoire aux difficultés mises

en avant. Je voudrais pouvoir à mon tour vous être utile et m'estimerai heureux des occasions que vous me procurerez de pouvoir témoigner ma gratitude par des actes plutôt que par des paroles. Mais ceci se fera en temps et lieu. Pour ce qui concerne le rapace ([1]) dont vous faites mention, je me conformerai à vos avis, crainte de commettre quelque bévue fâcheuse pour l'avenir. Je ne voudrais donner mes choses à qui ne les mérite, et offrir peu à un personnage de cette qualité *essel contumelia proximum*. Mais enfin, en ce qui le touche, j'attendrai de plus amples indications. Pour le seigneur Ambassadeur, je me comporterai comme vous me le dites, ayant, au surplus, d'autres occasions de pouvoir lui être utile. Laissez les estampes où elles sont, puisque nous avons atteint notre but, et, par la grâce divine, il en paraîtra bientôt d'autres et de meilleures.

Sur ce, je baise mille fois les mains à Votre Seigneurie et la remercie de tout cœur du zèle et de l'affection qu'elle a témoignés en ma faveur.

De Votre Seigneurie illustre,
Le serviteur affectionné,
PIETRO PAUOLO RUBENS.

D'Anvers, le 11 mars 1620.

Adresse (traduction) :

Au très honorable savant et prudent seigneur,
Monsieur Pierre Van Veen, pensionnaire,
à la Haye.

RUBENS A PIERRE VAN VEEN.

Molto Illus^{re} Sig^{r} mio Osser^{mo},

Ho ricevuto li passaporti con molto mio gusto, li quali mi dispiacce chabbiano dato à V. S. tanto travaglio. Et à dir il vero io mi dubitava bene che si farebbe qualque riflesso sopra le qualita mie, i percio m'indricçai à V. S. perche non mi pareva negocio di

---

([1]) Le personnage ainsi qualifié ne peut être que Junius, secrétaire du prince d'Orange, que Rubens, dans une lettre du 30 septembre 1623, publiée par GACHARD (*Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens,* p. 24), représente comme un homme très vénal et « acceptant des deux mains ».

un semplice messagerio che le procura ordinariamente per ognuno. I certo io mi sento verso V. S. con obligo particolare per questa fauore. Ho caro che V. S. gusti ancora dhauer delle mie stampe, pur mi dispiacçe che duoi anni in ça non habbiamo quasi fatto niente per il capricçio del mio intagliatore, il quale si a dato totalmente alla abbasia di tal maniera che non si po più trattar nè pratticar seco, presumando che l'intaglio suo solo facçia valer queste stampe qualque cosa et il suo nome tanto illustre. Con tutto cio posso dire con verità, che li dissegni sono piu finiti e fatti con piu diligenza che le stampe, li quali dissegni io posso mostrare ad ogniuno poiche che li ho in mano. V. S. me fara gracia di mandarmi un poco di listarella colle nome di quelle stampe che lei ha a fine chio posso veder quali li manchano, e subito chio sapio questo li mandaro li restanti. I sin tanto baccio à V. S. con tutto il cuore le mani e mi raccommando nella sua bona gracia pregande del cielo ogni felicita e contentezza

d'Anversa alli 31 d'Aprile 1622.
Di V. S. molto Illus[re]
Servitor affett[mo]
PIETRO PAUOLO RUBENS.

Adresse :

Aene Eerentfeesten Wysen Voorsinighen
Heere Myn Heere Pieter Van Veen
Raetsheer ende Pensionaris
ints Gravenhaeghe

Traduction.

Très illustre et honoré seigneur,

J'ai reçu les passeports avec grand plaisir et regrette qu'ils vous aient occasionnés tant de démarches (¹). A vrai dire, je me doutais bien qu'on ferait quelque réflexion touchant mes qualités ; aussi est-ce le motif pour lequel je recourais à vous, car l'affaire n'était pas de celles, à mes yeux, dont on pût charger un simple messager,

---

(¹) Il s'agit nécessairement du voyage que Rubens se proposait de faire bientôt après en Hollande, et dont une trace a subsisté dans sa lettre au chancelier Pecquius, du mois de septembre 1623, publiée par GACHARD dans son *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*. Bruxelles, 1877, p. 21.

celui qui, d'ordinaire, les procure à tout le monde. Vraiment, je vous suis particulièrement obligé de cette faveur. Il m'est agréable que vous désiriez recevoir encore de mes estampes; malheureusement, depuis une couple d'années, nous n'avons presque rien fait à cause des caprices de mon graveur, lequel s'est laissé aller absolument à la dégradation *(abbasia)*, si bien qu'il n'est plus possible de s'entendre ou de s'accommoder avec lui. Il prétend que sa gravure et son nom illustre font l'unique valeur de ces estampes [1]. Tout ce que je puis affirmer, c'est que les dessins sont plus achevés et faits avec plus de soin que ses planches [2], lesquels dessins je puis montrer à tout le monde, attendu que je les ai en main.

Vous me ferez la faveur de m'envoyer une petite liste avec les titres des estampes que vous possédez déjà, pour que je puisse constater celles qui vous manquent, et, dès que je serai renseigné à ce sujet, je vous enverrai le surplus.

En attendant, je vous baise les mains de tout cœur et me recommande à vos bonnes grâces, priant le Ciel qu'il vous accorde félicité et contentement.

D'Anvers, le 30 avril 1622.
De votre très illustre seigneurie,
L'affectionné serviteur,
PIETRO PAUOLO RUBENS.

Adresse (traduction) :

Au très honorable savant et prudent Seigneur,
Monsieur Pierre Van Veen,
Conseiller et Pensionnaire
à La Haye.

---

(1) Ma supposition que le différend survenu entre Rubens et Vorsterman puisait sa source dans un froissement d'amour-propre, se trouve ainsi confirmée.

(2) Ce qui démontre que les dessins étaient d'une main tierce. J'ai cru pouvoir les attribuer à Van Dyck.

Sur un tableau de Rubens attribué au Titien.

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e sér., t. XXI, nº 2, pp. 295-300, 1891.)

La plus récente livraison des *Chefs-d'œuvre de l'art classique* (1), excellent et instructif recueil édité à Munich, sous la direction de MM. Reber et Bayersdorfer, procure aux amateurs une véritable surprise. Sous le nº 334, elle leur apporte une planche d'après un tableau attribué à l'école du Titien, œuvre appartenant au Musée de Chicago.

C'est par soi-même une surprise d'apprendre que Chicago possède un musée, musée où se rencontrent des peintures anciennes. Chose bien autrement surprenante, le tableau dont il s'agit, *Suzanne et les Vieillards,* est tout simplement la composition de Rubens connue par une magnifique estampe de Vorsterman.

Tout ceci paraît bien naturel au premier aperçu. Faute de connaître ou de pouvoir posséder l'original, les Américains se sont contentés d'une copie. Mais alors, que signifie cette désignation : « École du Titien? » Les éditeurs, hommes d'une compétence éprouvée dans les choses d'art, auraient-ils d'aventure ignoré l'existence de la composition

---

(1) *Klassischer Bilderschatz.* München, Bruckmann.

de Rubens? Cela n'est pas possible, et je puis d'autant mieux en répondre, que, précisément en compagnie de l'un d'eux, j'eus l'honneur, il y a peu de mois, d'être admis à voir la *Suzanne,* objet de cette notice. La peinture était alors déposée dans les ateliers de restauration de la Pinacothèque de Munich.

Ferai-je ressortir la similitude absolue de la composition de Rubens avec la toile attribuée à l'école du Titien? A quoi bon? Un simple coup d'œil sur la gravure de Vorsterman permet à tout le monde d'acquérir à cet égard une conviction complète. Jusque dans les plus infimes détails, tout s'y trouve reproduit. Le graveur aurait pu indifféremment prendre pour modèle l'une ou l'autre production. Rubens ne se présenterait donc pas ici comme un simple plagiaire : il se serait, chose autrement grave, approprié sans scrupule la composition d'un devancier, et Vorsterman aurait été le complice conscient ou inconscient de ce manque de délicatesse.

Verrons-nous sans nous émouvoir pareille accusation? Laisserons-nous la mémoire du plus grand de nos maîtres entachée d'un soupçon contre lequel proteste non moins la dignité bien connue de ses agissements, que la hauteur de son génie? Ce serait sans excuse. Il est d'ailleurs facile de montrer à combien peu de chose se réduisent en cette affaire les prétendus droits de l'école de Venise.

Disons tout d'abord, circonstance assurément regrettable, que la peinture de Rubens fait défaut. On l'a vainement cherchée jusqu'ici, en grand ou en petit, à l'état d'esquisse ou à l'état d'œuvre parfaite, également à l'état de dessin, dans les collections publiques ou particulières des deux mondes. Rien de précis non plus en ce qui la regarde dans les anciens catalogues. Qu'elle ait existé pourtant, il faut bien s'en convaincre.

Comme le rappelle notre confrère, M. Rooses, dans le monumental ouvrage qu'il consacre à la description de

l'œuvre de Rubens [1], l'illustre peintre semble bien positivement la comprendre dans la série des œuvres offertes à sir Dudley Carleton, le 26 avril 1618, en échange de ses marbres antiques. Elle y est mentionnée en ces termes : *Una Sasanna fata de un mio discipolo pero ritocca de mia mano tutta,* « une Suzanne faite par un de mes élèves, entièrement retouchée par moi. Hauteur : 7 pieds; largeur : 5 pieds; prix : 300 florins ». On sait que Rubens avait de ces peintures qu'il se bornait à composer, que ses élèves peignaient, qu'ensuite il revoyait lui-même et faisait siennes absolument. La planche de Vorsterman ne se borne pas même à dire : Rubens *invenit,* ou *delineavit :* le nom du maître y est bien formellement suivi du mot *pinxit.*

Qu'est devenue la peinture, puisque peinture il y avait? Carpenter la supposait passée à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, ce qui n'est point exact. J'en ai, pour ma part, vu ce que je n'oserais appeler des copies. Je soupçonne que c'étaient des peintures exécutées d'après l'estampe. On m'a communiqué des photographies de prétendus originaux. Il y a bien des années déjà, je reçus la visite de M. Frédéric Marshall, secrétaire de la légation japonaise à Paris. Ce gentleman me communiqua une petite photographie coloriée de l'estampe de Vorsterman, m'assurant qu'elle reproduisait le tableau faisant partie de la collection d'une dame anglaise fixée à Paris. Je n'ai jamais eu l'occasion de voir cette œuvre.

Revenons à la peinture publiée par MM. Reber et Bayersdorfer. Leur thèse serait la suivante : Rubens, au cours de son voyage en Italie, aurait trouvé cette *Suzanne,* œuvre de quelque maître vénitien, l'aurait peut-être acquise, se serait dans tous les cas approprié la composition donnée ensuite à graver à Vorsterman.

---

(1) MAX. ROOSES, *L'Œuvre de Rubens.* Anvers, 1886-1891.

Eh bien! cette supposition me paraît inacceptable, sinon dans son principe, tout au moins en ce qui tendrait à faire envisager la peinture dont il s'agit comme ayant servi de modèle à Rubens.

Je ne conteste point que le tableau que l'on m'a fait la faveur de me montrer à Munich ne portât les caractères de l'école vénitienne, spécialement par la tonalité. Suzanne avait les yeux noirs, les cheveux de ce blond ardent cher au Titien et au Véronèse. La circonstance n'a, selon moi, qu'une portée toute secondaire.

Rubens — la constatation n'a rien qui l'amoindrisse — a grandement profité de l'exemple des Vénitiens. Le Titien, le Tintoret le préoccupent à coup sûr plus que les Flamands. Au premier surtout il emprunte des sujets et même des dispositions générales. Il en fera de même pour Michel-Ange de Caravage, pour le Dominiquin, dont la *Communion de saint Jérôme* servira de point de départ, nous le savons tous, à la *Communion de saint François*. J'allongerais facilement la liste de ces emprunts.

Mais Rubens est avant tout et toujours Rubens. Ses caractères propres s'affirment avec une netteté qui empêchera bien qu'on le confonde avec d'autres peintres, si ce n'est parfois avec des Flamands formés directement à son école, disciples qui, à leur tour, lui emprunteront des types et des manières.

Or, chose bien digne de remarque, la reproduction de MM. Reber et Bayersdorfer vient tout à fait à l'appui de cette vérité. Dépouillé de la couleur, réduit au simple blanc et noir, leur tableau n'a plus absolument rien de vénitien : c'est un Rubens!

Qu'importe après cela que les chairs de la Suzanne aient le ton ambré qui caractérise les Vénitiens, que la draperie du vieillard de gauche évoque le souvenir des pourpres du Titien et de Paul Véronèse? Les Vénitiens n'ont pas, que je sache, donné à leurs corps de femmes

ces formes massives, ni surtout posé une main comme l'est ici celle de Suzanne. A signaler aussi, comme essentiellement rubénienne, la coiffure de ce vieillard de gauche déjà mentionné, sans parler d'autres détails. MM. Reber et Bayersdorfer sont trop experts en la partie pour n'être pas eux-mêmes frappés de ces choses. Ils ont livré au photographe une peinture vénitienne, il leur a rendu une œuvre flamande !

J'ajoute, et je puis croire qu'ils ne me donneront pas tort sur ce point, que leur tableau était médiocre, émoussé, d'un accent bien moindre à sa reproduction, et sans doute insuffisant pour caractériser un maître capable d'avoir inspiré Rubens, accessoirement d'avoir donné matière à la magnifique planche de Vorsterman.

Mais, dira-t-on, qu'est ce tableau? Ici, ma foi, j'hésite à me prononcer.

Pourquoi ne se serait-on pas essayé en Italie, mettons à Venise, puisqu'on l'a bien fait ailleurs, à prendre une estampe pour point de départ d'un tableau? Composition flamande, toile italienne, peinture italienne aussi.

L'unique chose qu'il m'importe d'établir est que Rubens reste le possesseur légitime, incontesté, de la *Suzanne* qu'il donne à reproduire à son graveur.

Certes, il a fait graver d'après ses dessins des compositions d'autres maîtres : de Raphaël, de Léonard, du Titien; jamais pourtant il n'a dissimulé le nom de l'auteur des créations ainsi reproduites. En revanche, il a parfois dissimulé le sien. Il en aurait agi tout autrement pour la *Suzanne,* dont l'estampe, louée à juste titre par le maître lui-même, dans une lettre à Pierre Van Veen, fut ensuite dédiée à Anne Roemer Visschers, artiste et poète, femme que le peintre tenait en haute estime, et cela formellement comme traduisant une composition personnelle.

Je puis borner ici ces remarques. Il ne m'incombe pas de trouver un auteur à ce que j'ose appeler la copie admise

par MM. Reber et Bayersdorfer dans leur excellent ouvrage. Je puis ajouter toutefois, sans crainte d'être démenti par ceux qui ont été admis à examiner la peinture, que, magistrale par la composition, elle demeure à tous les autres égards absolument inférieure à ce qu'il faudrait attendre du maître capable d'en avoir pu concevoir le principe. En matière de création artistique, c'est là un élément de preuve qui trompe rarement. Le plus souvent, d'ailleurs, il suffit à ruiner l'entreprise des copistes.

Un voyage artistique de Rubens ignoré.

(Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. XXIV, nos 9-10, pp. 402-408, 1892.)

Quelque respect que l'on professe pour l'œuvre des patients investigateurs dont la recherche vient si puissamment en aide à notre connaissance du passé, le hasard, il faut le dire aussi, seconde parfois d'une façon merveilleuse leur labeur. C'est à lui que nous devons la solution d'une foule de problèmes qui semblaient devoir pour jamais défier l'effort du chercheur.

Un exemple entre mille, il est d'hier : la révélation du lieu natal de Memling. Et cet autre, non moins curieux, le cas du *Saint Ildefonse* de Rubens, accepté par tous les biographes du maître pour une des œuvres les plus proches de son retour d'Italie, jusqu'au jour où, grâce à une note trouvée par hasard, l'on sut qu'il avait précédé de huit années à peine la mort de son illustre auteur.

C'est de Rubens encore qu'il sera question dans cette note, et l'on verra, une fois de plus, que, grâce au hasard, nous aurons dû de connaître le fait important qu'elle révèle. Il ne s'agit de rien moins que d'un voyage artistique, soupçonné peut-être, mais totalement ignoré jusqu'à ce jour, et qui désormais vient prendre date dans la vie du grand coloriste.

D'ordinaire très sobre d'informations sur tout ce qui a trait à la peinture, Rubens nous laisse dans une grande incertitude touchant ses allées et ses venues. Il dira bien à ses correspondants, pour excuser le retard de ses lettres, qu'il a été en voyage, mais c'est le plus souvent par d'autres que l'on apprendra sa présence en des lieux où, sans doute, l'appelait quelque affaire de l'État, destinée à être soustraite, autant que possible, à la connaissance du public. On est moralement sûr que Rubens est allé en Allemagne, mais personne, jusqu'à ce jour, n'a pu rien découvrir sur ce voyage probable. C'est au hasard encore que nous devrons de posséder un jour là-dessus quelque information précise.

Gachard a laissé un ouvrage extrêmement précieux sur la carrière diplomatique de Rubens. La trace la plus ancienne qu'il ait pu découvrir de l'intervention du peintre dans les affaires publiques est de 1623. Il s'agissait, à cette époque, du renouvellement de la trêve avec les Pays-Bas, expirée depuis le 9 avril 1621. Gachard ne doutait pas que dès avant cette époque l'auteur de la *Descente de croix* n'eût été mêlé aux négociations en cours.

Il ressort d'une lettre écrite à Pierre Pecquius, chancelier de Brabant, sous la date du 30 septembre 1623, que Rubens revenait de La Haye où il s'était abouché avec Jean Brandt, le cousin de sa femme, investi, à ce qu'il semble, des pouvoirs nécessaires pour connaître des conditions d'un accord.

Les biographes du glorieux artiste, forts de la version de Sandrart, plaçaient en l'année 1627 le premier voyage du maître en Hollande. L'auteur de l'*Academia Todesca* rapporte que Rubens, pour trouver quelque soulagement à la douleur où le plongeait la mort récente de sa femme, voulut apprendre à connaître les confrères néerlandais dont, jusqu'alors, il n'avait pu admirer les œuvres que d'une manière fortuite. Sandrart, à cette époque élève de Hont-

horst à Utrecht, vit venir chez son maître l'illustre Anversois et eut le privilège de le conduire successivement chez Bloemaert, chez Poelenburg et d'autres. Il avait gardé le souvenir très précis de l'événement et, dans sa biographie de Holbein, en fournit la date, ajoutant même ce précieux détail que Rubens, tandis qu'ensemble ils faisaient la route d'Utrecht à Amsterdam, lui parla longuement et avec enthousiasme des œuvres d'Albert Dürer, de la *Dansc des morts* de Holbein et des estampes de Tobie Stimmer, l'exhortant à les dessiner comme lui-même l'avait fait dans sa jeunesse.

Si toutefois on songe aux rapports de toute nature, rapports de famille, d'amitié ou d'intérêt, existant entre les habitants des provinces divisées des Pays-Bas durant les douze années de la trêve, c'est-à-dire de 1609 à 1621, on ne voit pas sans surprise Rubens attendre la cinquantaine pour se donner le plaisir de connaître un pays dont l'importance artistique méritait, à coup sûr, sa très spéciale attention.

Mais enfin, faute de preuves, il fallait bien se résigner à croire que tel était le cas, et quand on voyait le maître en relations cordiales avec quelque individualité des provinces du Nord, se résoudre à croire, comme le faisaient Ruelens et d'autres, que s'il y avait eu rencontre, c'était à la faveur d'un voyage à Anvers de l'un des correspondants de Rubens.

La supposition était parfois un peu contrainte, mais mieux valait encore pécher par excès de réserve que hasarder une affirmation dénuée de toute preuve positive.

A l'époque où je m'occupais de réunir les éléments de l'*Histoire de la gravure dans l'École de Rubens,* je fus très frappé de ce fait, qu'avant la constitution d'une école régulière de gravure, sous la direction immédiate du grand peintre, divers artistes notables de la Hollande, spécialement parmi les élèves et les sectateurs de Goltzius, avaient donné à Rubens de fort bonnes reproductions de ses

œuvres. J'en concluais que sans doute le puissant créateur avait rêvé de trouver un interprète en Goltzius lui-même, dont le beau-fils, Jacques Matham, fut des premiers à avoir pour modèle un de ses tableaux.

J'ai le privilège de voir cette supposition se confirmer, et le texte que j'apporte va révéler du même coup la présence de Rubens en Hollande, plus de dix années avant le voyage dont nous parle Sandrart, et la cordialité de ses rapports avec Henri Goltzius.

Il existe un opuscule fort rare, l'éloge en vers de Goltzius, dû à la plume de Balthasar Gerbier, l'ami de Rubens et l'agent politique de Buckingham dans les Pays-Bas (1).

Dédié à Noël de Caron, ambassadeur des Pays-Bas à Londres, ce poème eût été cent fois plus intéressant si l'auteur avait pu s'abstenir d'en noyer les informations dans les flots d'un lyrisme qui l'oblige à des gloses continuelles. C'est sur l'une de celles-ci que M. D. Franken, le savant auteur des études sur Van de Venne, Crispin de Passe, etc., voulut bien appeler mon attention, un jour que j'avais le privilège de parcourir avec lui sa précieuse bibliothèque.

A proprement parler, la note en question n'a qu'un rapport lointain, si tant est qu'il en ait un, avec le texte même. Je ne vois rien dans celui-ci qui ait trait à l'événement que relate le commentaire.

Dans une *post-face* en prose, Gerbier assimile son héros à Raphaël, à Michel-Ange, à Albert Dürer et, probablement, pour prouver en quelle haute estime le tenaient ses contemporains, note en marge ceci :

Rubens, Breughel, Van Baelen ende sommige meer in Hollant zijnde, werden, rijsende van Haerlem, van Golt-

(1) *Eer ende Claght-Dicht ter eeren von den Lofweerdighen Constrijcken en gheleerden Henricus Goltzius, overleden tot Haerlem, den 29 december anno 1617.* 'S Gravenhaghe, Aert Meuris, 1620.

zius en andere gheesten derselver Stadt in een Dorp (hun boertighs onbekent toeghemaeckt hebbende), gearesteert om de Edele Gheesten eer aen te doen ende om voor het letste uyt eenen ombeveynsden boertighen Roomer malcanderen de Vriendschap en de foy toe te drincken, ce qui veut dire que « Rubens, Breughel [1], van Baelen et quelques autres artistes se trouvant en Hollande, furent, à leur départ de Harlem, surpris dans un village de la route par Goltzius et un groupe de ses amis, déguisés en paysans, et cela dans le but de faire honneur aux nobles génies et échanger avec eux, le verre en main, dans les formes de rustique franchise, une dernière assurance d'amitié et de fidèle souvenir ».

Outre qu'il est curieux, le fait est très intéressant au point de vue de l'histoire.

Goltzius est mort le 1er janvier 1617. Gerbier dit le 29 décembre, mais commet évidemment une erreur. En effet, Jacques Matham, le beau-fils même de Goltzius, donne le 1er janvier 1617 comme date de la mort de son beau-père, et les recherches de M. Van der Willigen, dans les archives de Harlem, attestent sa véracité, puisque la fosse de Goltzius fut ouverte le 2 janvier 1617.

Gerbier, par malheur, néglige de nous dire la date de l'événement dont sa note consigne le précieux souvenir. Les éléments me font défaut pour combler cette lacune. Je crois cependant pouvoir affirmer que le voyage de Rubens en Hollande eut lieu avant 1616, et pour les motifs que voici :

Quiconque s'est occupé de Goltzius sait qu'il était de complexion délicate. Van Mander, son biographe et son admirateur au point qu'il remercie les dieux des vingt années de relations cordiales qui lui ont permis d'entre-

(1) Breughel de velours.

tenir avec le glorieux représentant de la gravure, nous le montre, à diverses reprises, luttant contre un mal qui, dès sa vingtième année, l'avait mis au bord de la tombe.

Il est certain que, déjà au mois d'octobre 1616, la mort de Goltzius était prévue. Sir Dudley Carleton, l'ambassadeur d'Angleterre près les États, à peine débarqué en Hollande, mandait à un compatriote : « Goltzius est toujours vivant, mais ne passera pas l'hiver; son art décline avec ses forces ».

Assurément, le fait relaté par Gerbier implique la bonne humeur et l'entrain d'un homme jouissant d'une santé satisfaisante. J'en conclus que c'est au plus tard en 1615 que se place, dans la vie de Rubens, sa visite aux artistes hollandais. Elle devint sans doute le point de départ des relations du maître avec Jacques Matham, lequel bientôt allait lui donner une gravure de sa *Dalila,* appartenant au bourgmestre d'Anvers Nicolas Rockox, à qui la planche porte une dédicace.

Je laisse à d'autres le soin d'apprécier l'influence qu'a pu exercer sur le talent de Rubens son contact avec les artistes de la Hollande.

Une visite chez Rubens, racontée par un contemporain.

(Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique.*)

Sous ce titre, M. le docteur Waldemar de Seidlitz vient de donner au *Repertorium für Kunstwissenschaft* [1] la traduction d'un passage extraordinairement intéressant des Mémoires de Sperling.

La Classe me saura gré, je pense, de lui communiquer la version française de ce curieux document. On verra que si le récit de de Piles, en ce qui concerne la manière de procéder de Rubens, a trouvé des incrédules, bien que le gentilhomme français dût ses renseignements au neveu du maître, tout ce qu'on nous a appris jusqu'à ce jour est confirmé, et au delà, par le texte danois.

Otto Sperling était médecin de Christian IV; il naquit à Hambourg en 1602. Impliqué dans la disgrâce d'Ulefeld, il mourut en prison en 1681.

Après avoir étudié à Greifswald, Sperling passa deux années à Leyde. En 1621, accompagné de quelques amis, il fit un voyage dans nos provinces et se rendit à Anvers, où il se rencontra avec Grotius et se présenta chez Rubens.

---

(1) *Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens.* Repertorium X^ter Band (1887), p. 111.

C'est en tête des Mémoires du jeune savant que se trouve le récit d'un si haut intérêt pour l'histoire de l'art, que M. de Seidlitz vient de mettre à notre portée.

Voici le récit de Sperling :

« Nous rendîmes visite au très célèbre et éminent peintre Rubens que nous trouvâmes à l'œuvre et, tout en poursuivant son travail, se faisant lire Tacite et dictant une lettre.

» Nous nous taisions, par crainte de le déranger, mais lui, nous adressant la parole, sans interrompre son travail, et tout en faisant poursuivre la lecture et en continuant de dicter sa lettre, répondait à nos questions, comme pour nous donner la preuve de ses puissantes facultés *(Ingenium)*.

» Il chargea ensuite un serviteur de nous conduire par son magnifique palais et de nous faire voir ses antiquités et les statues grecques et romaines qu'il possédait en nombre considérable.

» Nous vîmes encore une vaste pièce, sans fenêtres, mais qui prenait le jour par une ouverture pratiquée au milieu du plafond.

» Là se trouvaient réunis un bon nombre de jeunes peintres, occupés chacun d'une œuvre différente dont M. Rubens leur avait fourni un dessin au crayon, rehaussé de couleurs par endroits. Ces modèles, les jeunes gens devaient les exécuter complètement en peinture, jusqu'à ce que, finalement, M. Rubens y mît la dernière main par des retouches. Tout cela passait ensuite pour une œuvre de Rubens, et cet homme, non content d'amasser de la sorte une immense fortune, s'est vu combler par les rois et les princes d'honneurs et de riches présents.

» On venait d'ériger à Anvers une nouvelle église de Jésuites, à la décoration de laquelle il a contribué par un nombre incalculable de peintures, placées aussi bien dans les voûtes que sur les nombreux autels et le long des

parois et, de la sorte encore, il a gagné des milliers (de florins).

» Ayant tout vu, nous retournâmes vers lui, lui adressâmes nos humbles remerciements et prîmes congé. »

M. de Seidlitz ajoute que dans le reste du livre de Sperling il n'est plus question de Rubens.

Pierre-Paul Rubens, diplomate. Sa vie

d'après ses derniers biographes, P. Génard [1] et Gachard, 1880.

(Extrait du *Repertorium für Kunstwissenschaft;* directeurs : W. Spemann, à Stuttgard, Dr. Janitschek und Dr. Alfred Woltmann. Traduit en allemand par Alfred Woltmann.)

I.

Il revenait à la ville d'Anvers de célébrer en 1877 le troisième centenaire de la naissance de Rubens, tout comme elle avait célébré en 1840 le deuxième centenaire de sa mort. Pendant cet espace de trente-sept années les controverses sur le lieu de naissance du peintre ont pu naître et parfois même prendre un ton très vif, mais personne n'a pu avoir l'idée de contester sa nationalité vraiment flamande. Le caractère entier du maître et la totalité de ses créations auraient d'ailleurs ruiné toute tentative de ce genre.

Les fêtes de 1840 et de 1877 vivront dans la mémoire de ceux qui y ont participé, ces deux dates auront surtout été importantes par les travaux sur l'histoire de l'Art qui ont alors vu le jour. Abstraction faite d'écrits de caractère esthétique et technique, tel l'*Éloge de Rubens* par Wiertz, l'année 1840 a vu paraître l'*Histoire de Rubens,* par van Hasselt, l'importante collection des *Lettres inédites,*

---

(1) Le livre de M. Pierre Génard a paru en flamand à Anvers.

par Émile Gachet, *Pierre-Paul Rubens*, par J.-E. Buschmann, et avant tout l'*Historische Levensbeschrijving van P.-P. Rubens,* par Victor van Grimberghen. C'étaient là des travaux de valeur durable, sur lesquels les historiens postérieurs ont pu se baser et qui ont non seulement éliminé bien des erreurs accumulées par les siècles, mais encore contribué à fixer l'ensemble des traits du maître. On peut dire que ces traits n'ont pas été essentiellement modifiés depuis, et si nous faisons abstraction des documents précieux des archives de Mantoue publiés par Armand Baschet, Rubens ne se présente guère autrement à nos yeux qu'il y a quarante ans. Que sait-on, par exemple, de ses débuts, de ses travaux qui précédèrent son voyage en Italie? Que sait-on au sujet de son école et des artistes qui en faisaient partie? Presque rien. D'autres parties de sa vie et même ses missions diplomatiques ne sont non plus suffisamment élucidées. Si, pour certains points, on peut espérer que l'avenir nous donnera des éclaircissements, il n'en est malheureusement pas de même pour d'autres, par exemple en ce qui concerne l'École de Rubens, le maître ayant été, depuis 1609, affranchi de tout rapport avec la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, à laquelle incombait la surveillance de l'enseignement artistique et de l'apprentissage. Il n'y a guère à espérer que des renseignements à ce sujet se trouvent dans des archives quelconques, car, déjà, Philippe Rubens, le neveu du maître, avait assuré à Roger de Piles que rien de ce genre n'existait (1).

Dans les pages qui vont suivre, il sera question des travaux les plus importants publiés sur Rubens en 1877. Auparavant, faisons toutefois remarquer que, précisément, ce troisième centenaire a montré combien jusqu'ici le gros

(1) Bibliothèque royale de Belgique, m. 5716, p. 10.

public s'est contenté d'admirer les créations de Rubens, sans se soucier beaucoup de sa biographie et sans soupçonner l'existence d'un ensemble d'ouvrages scientifiques qui, depuis un demi-siècle, s'occupent de lui. C'est ainsi qu'à la veille des fêtes anversoises, un des journaux illustrés des plus importants et certes des plus estimables, l'*Illustrated London News,* dans son numéro du 25 août 1875, donnait du maître une biographie qui montrait cette ignorance dans toute sa splendeur. « Jusqu'en 1877, y disait-on, on avait douté si Rubens était né à Anvers, à Cologne ou dans quelque autre ville rhénane; maintenant le doute n'existait plus; peu avant sa mort, son père avait bien été forcé de s'établir à Cologne, mais on avait la certitude que sa mère était restée à Anvers et que le maître y avait vu le jour. Ses parents professaient la religion catholique, et lui-même avait été élevé dans cette religion à Anvers où il a passé son enfance. »

Passant sous silence d'autres détails, nous ne relèverons que l'assertion d'après laquelle, pendant les cinq dernières années de sa vie, Rubens n'aurait pas été en état de peindre, la goutte ayant paralysé sa main.

Et voilà ce qu'écrit un compatriote de Smith, de Carpenter, de Sainsbury, qui ont tout fait pour mettre en pleine lumière la vie du grand maître flamand. Tout en faisant abstraction de pareilles énormités, il faut avouer que les controverses qui se sont élevées en Belgique même sur le lieu de naissance de Rubens, prouvent une connaissance insuffisante des données positives que l'on possède sur la vie du maître. Ces controverses auraient certainement pris un ton moins passionné, si l'on avait été mieux au courant de ce que les recherches historiques ont révélé *urbi et orbi* sur le peintre et ses parents. Non seulement des publications éphémères parues à l'occasion des fêtes, mais même des œuvres d'un caractère plus durable, étaient rédigées de façon à conduire à cette con-

clusion absurde que Rubens eût perdu à ne pas être né entre les murs d'Anvers. A tout prix il devait être bourgeois d'Anvers pour avoir droit aux honneurs qu'on rendait à sa mémoire. On semblait s'imaginer que toute sa vie cessait d'appartenir à la Flandre si le hasard l'avait fait naître à l'étranger. La manière dont on arrangeait les faits historiques à la suite de pareilles idées, avait quelque chose d'extrêmement humiliant. Quiconque hésitait à se rallier à la thèse anversoise devait se résigner à être soupçonné de trahison à la patrie.

En 1840, l'hypothèse d'Anvers, lieu de naissance de Rubens, comptait peu d'adeptes ([1]). On savait que Jean Rubens, bien avant la naissance de ce fils, avait quitté sa ville natale, avec sa famille, pour s'établir à Cologne où, comme on le supposait, il mourut en 1587, « après un séjour ininterrompu de dix-neuf ans », car l'inscription funéraire de l'ancien échevin d'Anvers disait : « *Segue Coloniam Agrippianam omni cum familia recepit in eaque XIX annos transegit* ».

Quand, plus tard, les archives de la maison de Nassau livrèrent le secret des rapports illicites entre le chef de la famille Rubens et l'épouse de Guillaume d'Orange, avec toutes leurs conséquences, les revendications de Cologne devinrent plus douteuses, et toute l'habileté du Dr Ennen n'a pu les faire triompher contre la probabilité qui parlait en faveur de Siegen. Bien que les documents fissent défaut à Siegen, la controverse restait toujours possible, mais elle prit subitement une tournure imprévue par une nouvelle tentative de défense des prétentions anversoises.

Cette tentative fut faite, non par un savant versé dans la science des archives, ni par un historien de l'art, mais par une personnalité qui occupait une situation distinguée

---

([1]) Parmi eux cependant se trouvait Van Grimberghen.

dans la vie politique, M. Barthélemy Dumortier, de Tournai, représentant de la ville de Roulers à la Chambre belge. Un accès de patriotisme local le conduisit dans la lice, lui qui n'était guère qualifié pour ces débats.

C'est ainsi qu'il publia, en 1861 et 1862, ses deux brochures : *Recherches* et *Nouvelles recherches sur le lieu de naissance de P.-P. Rubens.* Dans les *Recherches,* les assertions de l'auteur ne tiennent guère debout. Il s'ingénie à se débarrasser, par une critique habile, des documents produits par Bakhuyzen, Van den Brink et Ennen, tout en essayant d'en tirer profit pour sa propre argumentation et de les interpréter de manière à contredire les hypothèses de ses adversaires. Il entassait, en fait de raisons, l'Ossa sur le Pélion, sans parvenir à rendre plus solides les fondements de sa démonstration.

La principale preuve de Dumortier se base sur la célèbre délégation conservée aux archives de Cologne et donnée le 16 avril 1577, année de la naissance de Pierre-Paul, par Jean Rubens à sa femme, à ses beaux-parents et à d'autres membres de sa famille, délégation par laquelle il les autorisait à faire isolément et collectivement des démarches en vue de régler ses affaires financières dans la ville d'Anvers. La partie principale de ce document, publié en premier lieu par le Dr Ennen ([1]), a la teneur suivante : « *Creavitatque solemniter deputavit suos veros certos et indubitatos procuratores actores, factores atque negotiorum infra scriptorum gestores et nuntios generales et speciales. Conspicuos vivos nec non honestas matronas Mariam Pipelinck Henricum Pipelinck d'Ottovien* (nom de sa belle-mère, *soceros suos Dioiusium Pipelinck, patruum suum et Philippum Landmeters fratrem suum* », etc.

Manifestement, le prénom de la belle-mère, Clara, a

([1]) *Ueber den Geburboort von P.-P. Rubens,* S. 74-76.

été par mégarde oublié après le nom de son mari. L'acte est assez explicitement formulé, mais on s'étonne de ce que Jean Rubens eût négligé d'ajouter au nom de Marie Pypelinck sa désignation comme épouse.

Le 12 février 1577 avait été publié l'édit de Marche-en-Famenne qui rendit leurs biens aux émigrés. Mais Jean Rubens, prisonnier de Jean de Nassau, ne put rentrer aux Pays-Bas et dut par conséquent recourir à cette délégation que nonobstant son internement à Siegen, il lui fut permis de faire dresser à Cologne.

C'est sur ce document que M. Dumortier basait son assertion que la mère de Rubens serait immédiatement partie pour Anvers avec la procuration, et qu'elle y aurait mis au monde son fils, non par hasard, mais dans l'intention de le faire naître dans le giron de l'Église catholique. Cette hypothèse est assez spécieuse et, au fond, absurde, mais elle ne paraîtrait pas impossible si elle n'était en contradiction avec un fait qu'on ne saurait si facilement écarter, une supplique adressée par Marie Pypelinck et par sa mère à Jean de Nassau, datée de Siegen, le 14 juin 1577. Par conséquent, si Rubens était né le 29 juin, il avait manifestement vu le jour à Siegen.

Pour éviter cette difficulté, M. Dumortier eut recours à un moyen héroïque. Il recourut à la lettre écrite par Rubens, en juillet 1637, à Georges Geldorp, lettre dans laquelle, à l'occasion de la commande d'un tableau pour l'église Saint-Pierre à Cologne, le peintre rappelait qu'il avait vécu à Cologne jusqu'à sa dixième année. Par un calcul ingénieux du temps écoulé entre la naissance du peintre et le départ de la famille Rubens de Cologne, M. Dumortier parvient à déterminer une autre date pour la naissance. Il fait partir Marie Pypelinck vers la fin de sa grossesse; elle se serait accouchée à Anvers et aurait été de retour à Siegen avec son enfant avant la date à laquelle a été écrite la lettre du 14 juin.

Cette lettre doit encore servir à d'autres arguties.

« Er hat dem lieben Gott, der Quelle aller Barmherzigkeit gefallen, mich einigermassen zu trästen, indem er mir das unerwartete Mittel gab, S. Hoheit den Fürsten van Oranien anflehen zu Können, dass er mit aller Welt auch uns etwas van dem Segen dieses Friedens zukommen lasse, den unser Land durch seine Gewissenhaftigkeit und Weisheit wiedererlangt hat. »

M. Dumortier veut à toute force que Mme Rubens ait eu une audience personnelle du prince d'Orange pendant un prétendu voyage aux Pays-Bas; audience qui aurait eu lieu soit à Dordrecht où le prince résidait du 25 avril au 12 mai, ou encore à Gertruidenberg où il séjourna du 13 au 30. Mais la mère de Rubens avait fort bien pu faire intercéder en sa faveur l'un ou l'autre personnage influent.

Quiconque connaît l'attitude que M. Dumortier prend comme homme d'État, ne s'étonnera guère de cette démonstration.

D'ailleurs, en Belgique, on n'a pas trop pris au sérieux les arguments de l'honorable député. Aux yeux du grand public, il avait peut-être le mérite de s'être fait, par pur patriotisme, l'avocat de cette cause. Mais la méthode était et restait celle de la plaidoirie où la chaleur et l'enthousiasme ne manquent pas d'avoir des effets convaincants.

Ennen et Backhuijzen Van den Brink répondirent, l'un et l'autre épuisant leur carquois; celui de M. Dumortier était, lui aussi, passablement vidé. Tous les passages dans lesquels Rubens est cité comme Anversois deviennent autant de preuves irréfutables, y compris le diplôme de chevalier qui lui fut délivré au nom du roi d'Angleterre, dans lequel se trouvent les mots : *urbe Antwerpia oriundus.* Abstraction faite du sens du mot *oriundus,* qui est fort élastique, il semble tout naturel que dans un diplôme étranger Rubens soit désigné comme Anversois, qualité

qui lui revenait en droit et en fait ; il faut encore constater ici que l'authenticité même de ce diplôme fut contestée par l'archiviste bruxellois Alphonse Wauters [1], qui déclarait que le titre de *Roi de Grande-Bretagne* ne fut pris que bien plus tard par les souverains anglais.

Nous ne sommes pas en mesure d'examiner le bien fondé de cette objection. Dans les nombreuses gravures de Charles Ier même faites de son vivant, la lettre contient le titre de *Roi de Grande-Bretagne*.

Nous nous bornons donc à mentionner ce scrupule ; quoi qu'il en soit, ce diplôme, délivré plusieurs mois après le départ de Rubens d'Angleterre, ne peut servir de preuve dans la controverse sur le lieu d'origine de l'artiste.

On ne pouvait cependant pas s'attendre à voir renaître, à l'occasion du jubilé de 1877, cette querelle oubliée ou presque oubliée depuis quinze ans. Anvers s'apprêtait à célébrer son grand artiste ; cela suffisait à tout le monde. Pourtant, déjà en novembre 1875, le *Journal de Bruxelles* publia une lettre du distingué archiviste de la ville d'Anvers, M. Génard, à qui l'histoire de l'art national doit maints travaux intéressants, M. Génard fit entendre qu'il avait entre les mains des documents confirmant la thèse de M. Dumortier, et dont les arguments, à en croire M. Génard, étaient irréfutables. Il annonça son intention de communiquer ces documents à l'Académie royale, mais pour donner immédiatement un avant-goût de sa démonstration, il passa en revue les arguments de M. Dumortier ; il insista sur leur grande importance historique et finit en déclarant que, puisque la rente due à Jean Rubens était à l'échéance du 27 juin et du 27 décembre de chaque année, l'épouse de celui-ci, Marie Pypelinck, devait nécessairement être présente à Anvers avant le premier

---

(1) *L'Art*, 1877, III, p. 205.

terme échu en 1577 afin de régler les questions en rapport avec cette affaire.

Mais l'auteur pouvait-il du moins, à l'appui de son assertion, apporter une quittance ou quelque autre document prouvant indubitablement la présence de la mère de Rubens à Anvers en 1577? Nullement. Il ajoutait que, néanmoins, le paiement des intérêts ne se fit pas immédiatement, mais les états de rentes de la ville prouvent que la créance inscrite au nom de Jean Rubens fut réduite à 45 livres et que les termes échus le 27 décembre 1576 et le 27 juin 1577 ne furent payés que le 2 décembre 1579 à un certain Willem van de Venne. Il est inutile d'insister sur ce que cette circonstance prouve précisément contre la thèse de M. Génard.

Jusqu'à ce jour M. Génard n'a pas fourni à l'Académie royale les preuves promises. Par contre, il a profité du centenaire de 1877 pour publier un ouvrage en flamand portant le titre : *P.-P. Rubens. — Aanteekeningen over den grooten meester en zijne bloedverwanten;* que les documents reproduits ne fussent pas en majeure partie inédits, peu importe, leur réunion en ce moment était certainement tout indiquée. Mais ce qui manque, c'est la méthode dans le choix et l'ordre dans la disposition. L'auteur n'a pas hésité à reproduire intégralement des documents n'ayant que de lointains rapports avec Rubens, même s'ils occupent vingt pages et plus, tel l'acte de vente des biens de la belle-mère de Rubens. Beaucoup de pièces de l'espèce auraient pu être renvoyées dans les notes, sans inconvénient et même pour la facilité du lecteur.

L'auteur commet une erreur plus grave en s'arrêtant le long de nombreuses pages à vouloir prouver que Rubens est né à Anvers, sans apporter, comme nous l'avons déjà dit, la moindre preuve nouvelle à ce sujet. Il répète, comme deux années auparavant dans le *Journal de*

Bruxelles, toutes les combinaisons de M. Dumortier, arguties qui seraient peut-être inoffensives dans l'écrit d'un auteur sans compétence spéciale, mais qui ne sont point à leur place dans le travail d'un archiviste. Il appartient à l'archiviste de produire, sans y mettre une tendance quelconque, les matériaux pour l'histoire, mais non de recourir, faute de faits clairs et indubitables, à des hypothèses arbitraires. M. Génard procède tendancieusement, et cela enlève toute valeur durable à une grande partie de son travail. Jean Smit, l'auteur de l'*Histoire de Rubens* écrite en flamand et publiée par van Grimberghen, était tombé dans pareille erreur au sujet de la religion du père de Rubens et avait éloquemment réfuté toutes les preuves qui faisaient douter de l'attachement du père à la foi orthodoxe. On sait ce qui en est resté.

Dans le travail de M. Génard nous retrouvons des raisonnements pareils à celui par lequel il a voulu prouver la présence de la mère de Rubens à Anvers en 1577. Cela peut être commode pour l'auteur et agréable au lecteur ordinaire qui n'aime pas les incertitudes. Ainsi M. Génard dit à l'occasion du mariage de Philippe Rubens, le frère du peintre, célébré à Anvers en 1609 : « Bien que l'acte de mariage ne porte qu'un seul nom, on doit cependant admettre comme certain que le document ne mentionne pas que Pierre-Paul assistait son frère en cet acte solennel ». Pourquoi ce commentaire, puisque le document ne mentionne pas le nom de Pierre-Paul?

En mentionnant le voyage que fit aux Pays-Bas, en 1608, le duc Gonzague de Mantoue, au service duquel Rubens se trouvait alors, et son séjour à Anvers, où il fut reçu avec beaucoup de marques d'honneur, M. Génard (p. 384) se demande : « Le duc de Mantoue fit-il visite à la mère de Rubens? » Aucun document n'en fournit la preuve, mais on peut à bon droit supposer que le duc qui, suivant l'usage de l'époque, habitait le quartier des princes,

à l'Abbaye de Saint-Michel, à côté de la maison de Marie Pypelinck, n'aura pas manqué à la coutume chevaleresque et qu'il aura rendu la politesse due à l'excellente femme dont le fils donnait à sa Cour un lustre que plus d'un puissant monarque lui enviait. Cette hypothèse peut partir d'un bon cœur, mais elle montre à l'évidence avec quel manque de méthode historique l'archiviste anversois traite la matière. Rubens avait quitté Anvers depuis huit ans; il n'avait guère alors de réputation parmi les peintres flamands; Van Mander, qui parle de maints autres artistes encore très jeunes, qui séjournaient alors en Italie, ne le mentionne pas encore en 1604. Le genre de travaux auxquels il fut employé par le duc de Mantoue montre clairement qu'il n'était pas question de cette situation si brillante à la Cour du duc, que M. Génard admet par suite d'une étude insuffisante de l'histoire des années de jeunesse de Rubens. Il admet ainsi, sans hésitation aucune, une visite faite à Marie Pypelinck, alors que l'histoire a gardé comme souvenir glorieux dans la vie des artistes les visites princières comme celle que le Titien reçut dans sa maison, ou comme la visite que le cardinal-infant don Ferdinand, lors de son entrée à Anvers, fit à Rubens malade. M. Génard aurait peut-être pu se demander si la mère n'avait pas renouvelé personnellement au patron de son fils la demande de le ravoir, que l'archiduc Albert mentionne dans sa lettre du 1er août 1607 adressée à Vincent de Gonzague : « Sus parientes me han supplicados escriva a Vostra Serenidad », etc. Mais l'idée préconçue d'une visite spontanée du prince procède d'une idée tout à fait antihistorique.

En lisant les déductions de MM. Dumortier et Génard, on doit croire que les parents de Rubens ont eu le don de lire dans l'avenir, que, par une divination providentielle, ils ont prévu que l'enfant attendu serait un fils, qu'il serait un jour un grand peintre et qu'il jouerait un rôle important

dans l'histoire. De là ces préparatifs pour le faire naître à Anvers et, comme M. Dumortier le prétend, l'y faire baptiser ([1]) d'après les rites d'une religion à laquelle ses parents n'appartenaient pas, et lui obtenir la qualité de citoyen-né. Il ne faut pas croire qu'il y ait là une plaisanterie. Après avoir énuméré toutes les raisons qui militent en faveur de la thèse de M. Dumortier, M. Génard s'écrie (p. 194) : « Die Möglichkeit van Maria Pypelinck naar de Scheldestad is door eenige schrijvers betwijfeld geworden; voor ons hebben zij het verheven karakter van Rubens moeder nooit begrepen! »

« La possibilité du voyage de Maria Pypelinck s'est, selon quelques écrivains, réalisé pour nous; ils n'ont jamais compris le noble caractère de la mère de Rubens. »

Elle était certainement une femme extraordinaire et distinguée, et le livre de M. Génard en donne de nouvelles preuves, mais son caractère perdrait-il un atome de sa valeur si son fils était né ailleurs qu'à Anvers?

Les parents de Rubens avaient sept enfants, dont cinq fils. L'aîné, Jean-Baptiste, né à Anvers en 1562, est peut-être resté à Cologne et y est décédé en 1601. M. Ennen croit avoir trouvé un écrit le mentionnant comme peintre. Philippe devint en 1609 secrétaire-greffier de la ville d'Anvers et mourut deux ans plus tard.

Dans l'ancienne opinion générale, ce Philippe Rubens, homme très considéré, était né à Cologne. Nous savons maintenant qu'en 1574, à l'époque de sa naissance, ses parents demeuraient à Siegen. Mais M. Génard (p. 142) affirme : « Lorsque cette femme héroïque se sentit près de l'accouchement, elle quitta Siegen pour mettre au monde un fils qui reçut le nom de Philippe au baptême ». Et pourtant M. Génard, précisément aux premières pages

---

([1]) M. Génard ne prétend pas que Rubens ait été catholique de naissance.

de son livre, a publié un fait remarquable ayant trait au lieu de naissance de Philippe. Celui-ci n'obtint la bourgeoisie d'Anvers que le jour de sa nomination au poste de secrétaire, et dans le registre tenu par son prédécesseur et *futur beau-père* le secrétaire de Moy, et qui contient son inscription, comme bourgeois, le lieu de naissance du nouveau bourgeois reste *en blanc;* une main étrangère ne combla que plus tard la lacune par l'indication *Cologne*. De ceci il ressort qu'il était bien notoire que Philippe était né en Allemagne et avait besoin de lettres de bourgeoisie, afin d'être qualifié pour des fonctions municipales, mais il n'apparaît nullement que Cologne ait passé pour son lieu de naissance. Le fait que le registre de bourgeoisie était muet sur le lieu de sa naissance indique plutôt que le nouveau secrétaire de la ville était né à Siegen, mais qu'il tenait à ce que ce fait ne fût pas divulgué. L'inscription funéraire de son père assurait qu'il avait passé à Cologne toute la période de son séjour en Allemagne; de même on préféra garder le silence sur l'internement à Siegen motivé par un scandale qui n'avait pas son pareil dans les familles bourgeoises.

M. Génard, au cours de son travail, revient souvent sur ce point que P.-P. Rubens aurait occupé des charges publiques sans avoir jamais obtenu l'indigénat, et que, par conséquent, il aurait forcément possédé *par naissance* le droit de bourgeoisie. Nous venons de voir que son frère Philippe n'a été créé bourgeois que le jour où cela devint indispensable par la collation d'une haute charge municipale; on peut en tirer la conséquence que, sans l'acceptation de cette charge, il n'aurait peut-être jamais cru nécessaire de demander la bourgeoisie. Pierre-Paul, par contre, se trouvait dans une tout autre situation : il n'a jamais occupé de charge publique proprement dite. Si, à plusieurs reprises, il a été chargé de missions diplomatiques, il a rempli ces missions à titre d'envoyé, et de pareilles

missions furent remplies par d'autres peintres, par exemple par Balthasar Gerbier comme agent anglais, par Michel Le Bland comme agent suédois; or le premier de ceux-ci n'était pas Anglais, le second n'était pas Suédois. Rubens lui-même, sans être Italien, avait été envoyé par le duc de Mantoue, avec une mission, à la Cour de Madrid.

En ce qui concerne Philippe Rubens, M. Génard (p. 368) nous donne le texte de l'acte de brabantisation que le Conseil de Brabant lui délivre et qui date de novembre 1606 et de juillet 1607. Philippe lui avait demandé la brabantisation en indiquant que, docteur en droit civil et canon, il pouvait, sans forfanterie, se croire en mesure d'être, à l'avenir, utile à Leurs Altesses et au pays, et comme il dit dans l'acte lui-même : « ... ende hoewel by
» behoirde gehouden te worden alsoft hy hier in Brabant
» ware geboren, niet tegenstaande het casuwell neffens de
» gratie die by door behooede te beletten oft benemen
» dmiddel om tvoirs. land van Brabant daeruyt hy gesproo-
» ten waere soo bequaemelyck te mogen dienen gelyck
» hy wel den wille en de intentie hadde. Bidt daeromme
» zeer oytmoedelijck dat denselven Staeten aenschouw
» nemende opt tgene voirs waere ende dat zijnen vader
» ende moeder, soe van vaederlijcke als moederlycke
» zijde, waeren originelijck geboren Brabanters, geliefde
» te verclaeren dat hij mede woer sulck te houden waere
» ende behoirde te genieten alle de privilegien ende vrij-
» dommen den ingeboren Brabanders competerende,
» nyettegenstaende hij te Ceulen geboren waere ende
» dat hij nu soe vele des noets waere, worde genaturali-
» seert, etc. ».

Philippe déclarait donc lui-même que, bien qu'il dût passer pour Brabançon, malgré l'accouchement fortuit de sa mère à l'étranger, et que, par conséquent, il ne pût être privé du moyen de servir sa patrie, il croyait utile de s'adresser au Conseil de Brabant, afin que ses droits fussent

incontestables. Philippe fut déjà élu secrétaire de la ville et, quoi qu'il fût déjà bourgeois d'Anvers, son élection fut encore contestée, et alors il s'adressa aux archiducs qui, le 19 janvier 1609, édictèrent une ordonnance disant que :

« *Albert et Isabel-Clara-Eugenia, Infante d'Espagne, par la grâce de Dieu, etc.,*

» il ne debvroit estre permis à qui que ce soit d'y
« opposer ou faire aucun obstacle audict suppliant en la
« jouissance d'icelluy, si est ce toutefoiz que aulcuns se
« vantent à ce que l'on entend de vouloir présenter
« requeste à nous pour l'impétrer comme vacant, soubz
« prétexte que ledict suppliant, pour estre né à Cou-
« loigne, ne serait Brabançon, et par ainsi incapable pour
« déservir ledict office, en quoy toutesfoiz (soubz très-
« humble correction) il n'y a apparence ny raison, car
« encoires qu'il soit vray, qu'estant le père dudict sup-
« pliant durant les troubles retiré audict Couloigne, il y
« soit nay, ce néantmoins cestuy défault (si aulcun y a)
« at esté purgé, et vient à cesser par le consentement des
« États de nostre pays et Ducé de Brabant, lesquels ont
« déclaré le tenir pour Brabançon suivant à nous exhibé,
« de tant plus que ses parens, comme natifz de nostre
« dite ville d'Anvers, où que son dict père at diverses
« foiz esté Eschevin et conséquamment icelluy suppliant
« estait originaire de nostre dict pays de Brabant, etc. ».

Toutes ces circonstances devaient profiter à Pierre-Paul Rubens qui venait de rentrer d'Italie, où il avait l'intention de retourner, intention qui est formellement manifestée dans la lettre qu'il adressait à Annibale Chieppio, au moment où il se préparait à courir au chevet de sa mère mourante. Ce plan ne fut pas réalisé, car, peu de mois après son retour, le 3 avril 1609, Rubens fut nommé

peintre de la Cour des archiducs Albert et Isabelle ([1]) avec une pension annuelle de 500 livres, et il acquit par là un terme de brevet, les droits, honneurs, franchises et exemptions : « que ledict serment fait par ledict Pierre-« Paul Rubens comme dit est, il le mecte et institue de « par nous en possession et joyssance dudict office de « peintre de notre hostel et d'icelluy, ensemble des « gaiges, droictz, honneurs, libertez, exemptions et fran-« chises surdicts, il et tous aultres nos justiciers, officiers « et subjectz cui ce regardera, le facent, souffrent et « laissent plainement joyr et user, cessans tous contredictz « et empeschemens au contraire. Mandons en oultre « ausdicts de noz finances que, par nostre Receveur-« général d'icelles présent ou aultre advenir, ilz facent « doresnavant furnir audict Pierre-Paul Rubens ou à « son command pour luy, lesdites cincq cens livres « dudict pris par an de demy-an en demy-an par égale « portion, etc. ».

Il y a plus : Comme M. Génard (p. 72, note II) lui-même le prouve, Rubens était exempt des taxes et redevances perçues par la ville d'Anvers : cela ressort d'une protestation reçue par le notaire Van Cantelbeck, à Anvers, au sujet d'une somme de dix-huit sous qui avait été prélevée par le receveur des accises sur quelques tonnes de bière destinées à la maison de Rubens. Dans ce document, daté du 9 janvier 1640, le maître déclare que depuis plus de trente ans il est exempt de toutes redevances, droits et accises. Avec une pareille situation privilégiée, qu'importait encore l'acquisition du droit de bourgeoisie à Anvers? Et pourquoi le peintre aurait-il sollicité ce droit, puisqu'il n'occupait pas de fonctions publiques exigeant ce droit et que sa situation de peintre

---

([1]) Albert et Isabelle, 1609.

de la Cour le dispensait d'une démarche de ce genre.

M. Génard voit une preuve de la naissance de Rubens à Anvers dans la lettre précitée des archives demandant au duc de Mantoue, en 1607, de vouloir accorder sa démission à Rubens qu'ils désignent comme *pintor natural de estos estados*. Il est inutile d'insister sur ce que la phrase n'a pas pareille portée et que, malgré sa naissance accidentelle à l'étranger, Rubens, tout comme son frère Philippe, était considéré à bon droit comme flamand.

Il reste encore à examiner un document sur lequel les auteurs de la thèse anversoise ont particulièrement insisté. Il fut découvert, peu de temps avant les fêtes de 1877, dans les minutes de notariat des archives d'Anvers par l'archiviste adjoint M. Van den Branden. Le 28 août 1618, Rubens comparaît, avec Hendrik Van Balen et Jan Breughel, comme expert en tapisseries, devant un notaire anversois, et le notaire, après avoir indiqué les témoins, les désigne tous comme « peintres, bourgeois et inhabitants de cette ville ». En publiant ce document, M. Van den Branden dit : « Que manque-t-il encore à la preuve que Rubens est né à Anvers? Celui qui voudrait dorénavant affimer que Rubens serait né ailleurs qu'à Anvers devrait montrer comment il a obtenu le droit de bourgeoisie ». Encore une fois, on donne une trop grande portée à ce document. Dans ce cas où Rubens paraissait avec deux autres témoins et était nommé en troisième lieu, le notaire, sans faire trop d'ambages, n'aurait guère pu s'exprimer autrement qu'il ne l'a fait : « tous peintres, bourgeois et inhabitants de cette ville ». Si Rubens n'était pas bourgeois, il était du moins inhabitant. Aucun des intéressés n'avait de motif pour faire constater expressément la différence. Rubens occupait une situation extraordinaire. S'il avait jamais été appelé à remplir quelque charge municipale, sa nationalité n'aurait pu être attaquée avec plus de succès que celle de son frère, et il n'aurait eu qu'à demander la bourgeoisie

d'Anvers pour l'obtenir. Mais ni lui ni personne n'y songeait, parce que la situation honorifique et privilégiée qu'il occupait dès le bébut rendait cette formalité complètement superflue, et que personne ne l'exigeait de lui. D'ailleurs, l'origine anversoise de sa famille et les hautes fonctions municipales exercées par son père n'étaient pas tombées dans l'oubli. En dernier lieu, les défenseurs des prétentions anversoises ont négligé de voir que dans la propre famille de l'artiste sa naissance hors d'Anvers était notoire. Il existe une biographie latine de Rubens qui fut anciennement attribuée au célèbre Gevaerts, secrétaire de la ville d'Anvers, mais qui a été certainement rédigée par le neveu de Rubens, Philippe, lequel l'envoya lui-même à Roger de Piles. Se basant sur cette biographie, de Piles assure expressément que Rubens est né à Cologne, pendant le séjour de ses parents dans cette ville, et ce le jour des Saints-Pierre-et-Paul, donc le 29 juin 1577. Auparavant de Piles avait indiqué Anvers comme lieu de naissance de Rubens, mais, sur ces données authentiques, il se rétracta et indiqua Cologne, car, comme nous l'avons vu, Sigen était intentionnellement passé sous silence (1).

Nous pensons que nos déductions suffisent pour prouver que l'argumentation de M. Dumortier, reprise par M. Génard, ne peut remplacer la pièce officielle toujours manquante au sujet de la naissance de Rubens, que de simples hypothèses ne suffisent pas pour faire l'histoire et que la question en est restée au point où elle se trouvait avant l'entrée dans la lice de M. Dumortier.

Après en avoir fini de cette question, il est assez facile

---

(1) M. Genard n'ignorait pas l'existence d'une biographie de Rubens écrite par son neveu, car (p. 468) il cite un passage d'un autre auteur, Auguste Thys, où il dit : « Philippe Rubens, qui a écrit une biographie de son oncle, était le tuteur des enfants de celui-ci ». Au congrès d'Anvers, en 1877, M. Charles Ruelens s'est étendu sur l'auteur auquel il faut attribuer cette *Vita Rubenii*. (*Compte rendu du Congrès*, p. 363.)

d'analyser l'ouvrage de M. Génard. L'auteur qui, pendant assez longtemps, avait publié, dans le *Bulletin des Archives d'Anvers,* d'intéressants documents relatifs à Rubens et à sa famille, a réimprimé ceux-ci en y ajoutant un certain nombre d'inédits. La partie la plus intéressante est incontestablement celle qui se rapporte à la mère de Rubens depuis son retour à Anvers. La vaillante femme y a passé tranquillement ses dernières années, après la mort de son mari. En quittant Cologne, l'an 1587, elle ne prit probablement avec elle que les deux fils, Philippe et Pierre-Paul, ainsi que sa fille Blandine qui, en 1590, épousa un gentilhomme brabançon, Simon du Parcq. Le fils aîné, Jean-Baptiste, alors âgé de 25 ans, resta à Cologne. Près de deux ans avant sa mort, qui arriva dans l'automne de 1608, Marie Rubens avait fait un testament olographe, retrouvé par M. Génard parmi les papiers du baron van Havre, un des descendants de Rubens. C'est un document vraiment touchant. Blandine était déjà morte et laissait six enfants. Jean, dont il n'est pas question, était probablement, lui aussi, décédé. La mère institue comme héritiers universels ses deux fils Philippe et Pierre. En ce qui concerne les enfants de Blandine, elle énumère avec une certaine complaisance tout ce qu'elle a donné à sa fille au mariage de celle-ci : ses vêtements, ses bijoux, ses meilleurs meubles, un matelas valant 20 et peut-être 25 livres de Flandre, un beau lit avec courtine de soie, un ciel de lit d'indienne valant bien 200 florins, un tapis de table en drap vert, ses meilleurs coussins, etc. ; puis sa layette, ses bonnets, ses bonnets d'enfant, des chemises d'enfant, le tout pouvant lui avoir coûté 1,600 florins. Pour ce motif, elle laisse tout à ses deux fils, sauf deux fines garnitures de lit qu'elle destine à sa petite-fille Constance. S'il plaît à Dieu, dit-elle, j'y attacherai un petit billet pour qu'on les reconnaisse, car je lègue à mes deux fils le reste, y compris la batterie de cuisine, de même les livres de cui-

sine et les papiers qui m'appartiennent, avec les tableaux qui sont ma propriété et qui ne sont que des copies; tous les autres, qui sont beaux, appartiennent à Pierre, qui en est l'auteur. En avantageant ses deux fils, Marie Pypelinck, qui se trouvait dans une situation aisée, insiste sur ce que ses deux fils ne lui ont causé que très peu de dépenses, car, aussitôt leur sœur mariée, ils avaient quitté la maison et avaient eux-mêmes pourvu à leur subsistance. Et à ce moment, Pierre-Paul n'avait que 13 ans; évidemment il devint page alors.

De plus, la mère du peintre relève que tout ce qu'elle possède provient de sa propre fortune, et que du côté de son mari, elle est encore créancière. En effet, il en était ainsi, car elle avait dû fournir les sommes nécessaires pour le faire mettre en liberté à Dillenburg.

D'après la tradition, Rubens, à son retour à Anvers, ne retrouvant plus sa mère parmi les vivants, se serait retiré au couvent de Saint-Michel; mais, manifestement, il ne se retira que dans la maison de sa mère, à côté de ce couvent, où il resta même après son mariage, jusqu'à ce que la grande maison qui existe encore de nos jours fût bâtie.

On savait déjà, de plusieurs œuvres du maître, qu'elles avaient été créées assez peu de temps après son retour, tel l'*Autel de saint Idelfonse* à la Galerie Impériale de Vienne, et *l'Érection de la Croix* à la cathédrale d'Anvers. M. Génard nous fait connaître un tableau antérieur à ceux-là et qui fut commandé au maître par la ville d'Anvers, immédiatement après son retour d'Italie, car le cadre fut payé en 1609, et au mois d'avril 1610 eut lieu le premier paiement au peintre, mille florins, pour un tableau représentant les *Rois Mages*, placé dans la salle des États de l'Hôtel de ville; le reste, 800 florins, fut payé le 4 août de la même année.

Ce tableau, de très grandes dimensions, orne le Musée de Madrid, et M. Génard nous fait connaître l'enchaîne-

ment de circonstances qui l'y ont conduit : Le 28 août, Rodrigue Calderon, comte d'Oliva, arriva à Anvers comme envoyé du roi d'Espagne. Calderon était né à Anvers ; le Magistrat compta sur son appui à l'effet d'obtenir des avantages considérables pour le port d'Anvers, et afin de gagner les bonnes grâces de l'envoyé royal, on proposa au Conseil de lui offrir l'*Adoration des Rois Mages*. La proposition fut votée et mise à exécution, et à l'occasion de cet hommage, le Magistrat disait que ce tableau était : *el major presente y mas raro que tienen,* mais ne mentionne pas même le nom du peintre. Oliva retourna en Espagne avec le tableau ; il fut plus tard entraîné dans la disgrâce du duc de Lerme, et sur l'ordre du comte-duc d'Olivarez, il subit la peine capitale en 1621. Philippe II acquit le tableau.

M. Génard a la bonne fortune d'avoir pu incorporer dans son ouvrage une excellente description de ce tableau par M. Max. Rooses, conservateur du Musée Plantin. M. Rooses l'analyse jusque dans ses moindres détails, et de son exposé il semble ressortir qu'il portait encore tout à fait le caractère des œuvres de jeunesse de Rubens nées en Italie, tels les tableaux de Sancta Maria in Valicella, à Rome, et les fragments de la Bibliothèque de Mantoue et du Musée d'Anvers. D'après M. Rooses, ce tableau est un chef-d'œuvre, et Rubens s'y est représenté lui-même en chevalier portant une chaîne d'or au cou. Le critique y rappelle un passage de la *Vita Rubenii* déjà citée : Par des liens dorés, Albert et Isabelle avaient retenu à leur Cour, le peintre, et en un sens propre, le 18 août 1609, ils lui avaient conféré un chaîne d'or, de sorte que cette date coïncide avec la création du tableau destiné à l'Hôtel de ville d'Anvers.

Parmi les passages intéressants de l'ouvrage de M. Génard, il faut ranger sa tentative de reconstituer le testament du maître à l'aide de matériaux épars. Nous

voyons que la famille du peintre prend au sujet de l'enterrement de celui-ci, des dispositions où le souci de la pompe mondaine surpasse encore le zèle religieux. En plus d'un service quotidien continué pendant six semaines à l'église Saint-Jacques, lieu de la sépulture, on fit encore célébrer huit cents messes chez les Carmes, les Déchaussés, les Bogards, bref dans toutes les églises conventuelles qui existaient à Anvers au temps de la domination espagnole. Le soir même de sa mort, Rubens fut enterré dans le caveau de la famille de sa femme Hélène Fourment; trois années plus tard seulement, on érigea la chapelle où reposent encore aujourd'hui les ossements du maître et qui est ornée d'un de ses plus beaux tableaux, médiocrement gravé par Pontius, *La sainte Famille entourée de Saints et de Saintes.*

Dans son livre : *Historische Levensbeschrijving van P.-P. Rubens (1840)*, Victor van Grimberghen avait déjà donné les principales dispositions prises par le peintre pour le partage de sa succession. Les fils de son premier mariage, Albert et Nicolas, obtinrent la bibliothèque, les médailles, les gemmes et camées. La seconde épouse et ses enfants eurent les immeubles.

Avec les deux fils aînés, le règlement de la succession de leur mère avait déjà eu lieu lors du second mariage.

Les tableaux devaient être vendus, à l'exception des portraits de famille à partager entre la veuve et les enfants, et à l'exception d'un portrait désigné comme *Het Pelsken*, la petite pelisse. M. Génard ne comprend pas cette expression, mais il s'agit naturellement du portrait d'Hélène Fourment, aujourd'hui à la Galerie Impériale de Vienne. Il va de soi que ce tableau représentant la femme de Rubens presque nue, drapée seulement dans une fourrure, ne devait pas être vendu, mais rester à celle-ci.

Les dessins ne devaient être vendus que quand sa fille

cadette aurait l'âge de 18 ans. Si pourtant une de ses filles épousait un peintre distingué, ou si l'un des fils devenait peintre, les dessins devaient revenir à ce fils ou à ce gendre. Ce cas ne se réalisa pas, et comme une fille vint encore à naître plusieurs mois après la mort de Rubens, la vente des dessins ne put avoir lieu qu'en 1659.

Les bijoux et objets de valeur, enfin, devaient être évalués par un expert et répartis par le sort entre tous les enfants.

Nous apprenons par M. Génard qu'en premier lieu la garde-robe de Rubens fut vendue par l'intermédiaire d'un fripier, Jan Lindemans, et rapporta 1,093 florins. Tous les tableaux de Rubens ne furent pas mis en vente publique, mais Philippe IV fit acquérir vingt-deux pièces au prix de 27,000 florins, des originaux de la main de Rubens, des copies d'après le Titien, et quelques œuvres originales d'autres maîtres. Quelques tableaux commandés à Rubens par le roi d'Espagne étaient encore inachevés, par exemple *Hercule et Andromède,* et durent être terminés par Jordaens qui reçut 240 florins pour ce travail.

La vente publique eut lieu le 7 mars 1642 et rapporta la somme de 63,453 florins. Il resta encore quelques tableaux que la veuve et les enfants se partagèrent. Les bijoux, estimés 16,674 florins, furent répartis entre les héritiers. Parmi ces objets se trouve la ganse en diamants dont Charles Ier d'Angleterre avait fait hommage au peintre. Ce bijou et l'anneau qui également fut offert à Rubens, et légué par celui-ci à sa veuve, avaient été payés 500 livres à Balthasar Gerbier [1].

Plus tard, Charles Ier avait en plus envoyé à Rubens une chaîne d'or du poids de 82 $^1/_2$ onces, en chargeant Endymion Porter de la remise. Cette chaîne, pour laquelle la

---

[1] Lettre de Gerbier à sir F. Cottington. SAINSBURY, p. 144.

famille eut à payer 24 florins, évidemment pour les frais, fut fondue (!) par ordre de la veuve ; seul le médaillon y attaché fut conservé, et comme elle était en or d'un bon aloi, au lieu de sa valeur effective de 2,601 florins, elle rapporta, avec l'agio, la somme de 3,122 florins. Les descendants de Rubens, d'ailleurs, gardent encore quelques objets provenant de leur célèbre ancêtre, tels l'épée qu'on dit avoir été donnée par Charles Ier et une aiguière en argent, don d'Albert et d'Isabelle, etc. C'est peu eu égard aux grandes richesses possédées par Rubens. L'épée que nous avons pu examiner à l'exposition d'Anvers en 1877, constitue une longue rapière, probablement de travail italien, avec garde richement ornée et avec des figurines ciselées au pommeau, à la virole et aux quillons recourbés. Nous ne nous rappelons pas avoir vu une marque d'armurier.

Le maître paraît avoir pris très au sérieux sa qualité de chevalier et de seigneur de Steen ; il tâcha d'arrondir ses domaines autour de ce château situé entre Bruxelles et Vilvorde.

A tout compter, quelques années après la mort de Rubens, sa famille avait déjà retiré de sa succession près de 300,000 florins, somme bien considérable pour l'époque. La vente de la maison de Rubens, difficile à réaliser, n'eut lieu qu'en 1660 ; elle fut acquise par un échevin d'Anvers, Jacques Van Eyck, et en 1680 elle passa au beau-frère de celui-ci, le chanoine Hillewerve, dont nous voyons le portrait sur l'une des deux gravures en taille-douce qu'il fit publier de l'ancienne maison de Rubens, d'après les dessins de Van Croes. Elle est habitée aujourd'hui par le chevalier van Bosschaert, un descendant du grand peintre, mais elle est divisée en deux habitations et ne garde plus grand'chose de ses dispositions primitives.

Les deux derniers enfants de Rubens, sa fille Constance et son fils Pierre-Paul, entrèrent en religion. Les deux fils

du premier lit moururent assez jeunes, et la postérité mâle du peintre s'éteignit en 1746.

Dans la ligne féminine, les descendants de Rubens appartiennent à l'aristocratie de l'Europe entière et sont extrêmement nombreux. Dans un nouveau livre, dont nous venons de voir le prospectus, M. Génard énumère plus de deux cents noms de familles qui ont du sang de Rubens dans leurs veines. Le prince de Liechtenstein compte parmi eux ; les chefs-d'œuvre de Rubens qui se trouvent dans sa galerie à Vienne, ne pourraient donc avoir de propriétaire plus légitime.

Somme toute, il faut considérer le livre de M. Génard comme un essai fait pour retracer la vie intime de Rubens, et, abstraction faite des faiblesses relevées plus haut, comme tel il a de la valeur. Certes, il reste encore à élucider bien des points au sujet desquels les archives n'ont pas encore livré leurs secrets. Et dans la littérature une place reste marquée pour une biographie populaire du maître, écrite en flamand.

Traduction par M. Martin Schweisthal.

Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens, par Gachard. Bruxelles, 1877.

II.

Dans le livre de Gachard (1), Rubens se présente à nous sous un nouvel aspect. Rubens ambassadeur était en quelque sorte un personnage légendaire qui n'a pris une forme tangible que par des recherches scientifiques très ardues. Deux ouvrages séparés par un intervalle de quinze ans, celui de Sainsbury (2) et celui de Gruzada Vilaamil (3), avaient les premiers jeté la lumière sur l'importance de la carrière diplomatique de Rubens. Dans son livre, entrant beaucoup plus dans les détails, Gachard fixa l'ensemble des traits de l'homme d'État qui, en Rubens, se cachait derrière le grand artiste pendant la plus grande partie de sa vie.

A la suite d'études continuées pendant de longues années, M. Gachard s'est trouvé à même d'examiner les fonds d'archives les plus importants de l'Europe et, soit par des investigations personnelles, soit grâce à des recherches faites sous sa direction par des tiers, il a pu réunir dans sa main tout ce qui, jusqu'à l'heure actuelle, a été découvert sur ce sujet. Mais on ne doit pas s'imaginer que Rubens diplomate, nous soit maintenant parfaitement connu. Les papiers personnels de Rubens n'ont pas été retrouvés, et même après l'exploration de tant de fonds

---

(1) *Histoire politique et diplomatique de P.-P. Rubens.* Bruxelles, 1877.

(2) Parmi les écrits antérieurs, il faut encore tenir compte de KLOSE, *P.-P. Rubens artiste et diplomate.* Londres, 1859, pp. 175 et 269.

(3) *Rubens Diplomatico.* Madrid, 1874.

d'archives, on ne possède qu'une partie proportionnellement petite de sa correspondance officielle. Gachard a tâché en vain de retrouver en Italie la correspondance de Spinola.

Les archives belges sont généralement pauvres en documents diplomatiques mentionnant le grand peintre. L'Espagne, l'Angleterre et les Pays-Bas ont fourni les pièces les plus importantes. Ce qui s'explique par le fait que Rubens intervenait surtout dans les négociations avec ces trois pays.

Si l'on demande quelle était au juste la situation diplomatique de Rubens, il faut avant tout faire ressortir que jamais il n'a agi avec le titre et dans la situation d'un véritable envoyé ou ambassadeur. Nous disions que, chez lui, l'homme d'État se cachait derrière l'artiste. Ceci est très exact. Sa qualité d'artiste et de grand artiste lui donnait le moyen de remplir ses diverses missions. Certes, les chancelleries n'ignoraient pas qu'il avait des pouvoirs pour traiter de sujets politiques, mais sa situation facilitait naturellement ses rapports avec les personnages les plus divers, avec lesquels il devait se mettre en contact. Négociant comme agent secret, il trouvait dans cette situation le moyen de les approcher; elle lui fournissait souvent le masque sous lequel maint projet pouvait être caché. Pour un agent public, la qualité d'artiste aurait été un obstacle dans beaucoup de cas. Lorsque Rubens dut, une première fois, participer aux négociations de paix entre l'Espagne et l'Angleterre, le roi Philippe IV critiqua vivement sa tante, l'archiduchesse Isabelle, qui avait fait ou toléré le choix d'un peintre : « C'est une chose qui porte à la réputation de cette monarchie une atteinte aisée à comprendre, car la réputation doit nécessairement souffrir de ce qu'un homme de si peu de consistance soit le ministre que vont chercher les ambassadeurs pour faire des propositions d'un tel poids ». (Gachard, p. 55.)

Voilà ce qui fut écrit l'an 1627, quand Rubens était déjà à l'apogée de sa gloire. Mais il se faisait que lors des négociations en question, l'agent anglais Balthazar Gerbier était également peintre. L'Infante ne manqua pas d'avertir le roi de cette circonstance et de l'*assurer que les négociations, dès qu'elles prendraient une tournure sérieuse, seraient confiées à des personnes supérieures en rang et dignité.*

Rubens eut souvent un rôle important à jouer en politique, et à diverses reprises il montra beaucoup de tact et de prévoyance. Philippe IV lui-même revint du jugement défavorable qu'il avait porté sur le peintre quand il ne le connaissait pas encore. Il faut pourtant avouer que, réduit à sa propre initiative, Rubens n'a pas toujours été bien inspiré, que, vers la fin de sa carrière, il fit parfois de faux calculs parce que ses succès antérieurs le portaient à trop se fier à sa force. En dernier lieu, on ne peut se dissimuler que Rubens se complaisait tout particulièrement dans ce rôle politique, et s'empressait de rechercher les occasions de le reprendre. Dès son enfance, il eut l'avantage de vivre dans des milieux où les artistes n'ont que rarement accès. Adolescent, il fut page de la comtesse de Lalaing; jeune homme, il entra au service du duc de Mantoue, ce qui l'introduisait dans une des Cours les plus brillantes de l'Italie. Alors déjà sa mission en Espagne lui donna l'heureuse occasion de se familiariser avec les usages et les coutumes des Cours. A peine revenu en Belgique, il entra en rapport avec les archiducs Albert et Isabelle. Il avait donc passé par une bonne école.

M. Gachard n'a pas trouvé de dépêche de Rubens antérieure à 1623; il pense néanmoins, et à juste titre, que les commencements de son activité politique remontent un peu plus haut. La trêve conclue en 1609 entre les Provinces-Unies et l'Espagne arrivait à échéance en 1621, mais l'Espagne tenait moins à la renouveler qu'à assujettir les

provinces *rebelles*, et, en effet, pendant quelque temps, elle put nourrir cet espoir. Une dame, qui entretenait les meilleurs rapports avec les deux Cours, la dame T'Serclaes, assure à la Cour de Bruxelles que Maurice de Nassau était tout porté à négocier la paix, et de leur côté les archiducs étaient prêts à de larges concessions. Ils envoyèrent à La Haye le chancelier Pecquius que Rubens connaissait fort bien, vu que nous le trouvons déjà en rapport avec la mère de Rubens à Anvers, et que Rubens lui dédiait une des planches gravées d'après lui en 1620 par Vorsterman.

La mission du chancelier Pecquius échoua complètement, et il faillit être lapidé en Hollande. Maurice de Nassau déclara qu'il ne pourrait jamais adhérer à un projet pareil à celui qui lui était présenté. Bref, la politique des États généraux triomphait de celle du Stathouder, si la dame T'Serclaes avait dit la vérité. Les plus anciennes lettres de teneur politique sont adressées à P. Pecquius, et prouvent que Rubens eut lui aussi un rôle de ces pourparlers, d'autant plus qu'un de ses parents, J. Brandt, agissait dans cette affaire en Hollande même.

Peu de temps après, Rubens se rendit à Paris pour l'affaire des tableaux destinés au Palais du Luxembourg. Parti au mois de février 1625, il adressa déjà, dès les premiers jours de mars, de longues dépêches à l'Infante au sujet des événements lors de l'arrivée du comte palatin Wolfgang-Guillaume de Neubourg, qui, à ce qu'il paraît, était muni, de la part du roi d'Espagne, de pouvoirs se rapportant à des négociations de paix. « Et quoique je sache que Votre Altesse est instruite de tout ce qui se passe..., j'espère que Votre Altesse ne trouvera pas mauvais que je lui en dise mon avis, selon ma capacité et avec la liberté accoutumée ».

Peu de temps après, Maurice de Nassau mourut, et tous les pourparlers étaient momentanément interrompus.

Lors de son séjour à Paris, Rubens était entré en rela-

tions avec le duc de Buckingham dont il a peint le portrait. Buckingham, qui avait antérieurement amené la rupture entre les couronnes de France et d'Angleterre, désirait alors une entente, après les lourdes défaites que l'armée de son roi avait subies en 1625 et 1626.

Il pensa à Rubens pour se rapprocher du gouvernement espagnol. A cette occasion, Rubens eut, par la confiance du duc, à traiter avec Balthasar Gerbier, compatriote de Rubens (1), de sorte qu'entre les mains des deux artistes tout pouvait très bien marcher.

Rubens fit connaître à l'Infante Isabelle les ouvertures faites par Buckingham, et celle-ci les soumit à Philippe IV.

Le roi était quelque peu embarrassé, car son premier ministre Olivarez venait de signer avec l'ambassadeur français un traité qui ne visait à rien moins qu'au morcellement de l'Angleterre et que Louis XIII et Philippe IV avaient ratifié, malgré leur proche parenté avec la maison royale britannique. Néanmoins, le roi d'Espagne crut opportun d'autoriser l'Infante à entamer les négociations de paix en lui délivrant à cette fin des pouvoirs antidatés de quinze mois, mais il se formalisa de ce qu'un peintre avait été appelé à ces négociations. Nous avons déjà mentionné cette circonstance, ainsi que la réponse de l'archiduchesse.

Dans l'intervalle, Rubens avait informé Gerbier et Buckingham de la marche de l'affaire. Lorsqu'il apprit que Gerbier serait envoyé avec des ordres à La Haye, il n'osait pas proposer lui-même son envoi en cette ville, mais il porta Buckingham à faire cette proposition. Alors, sous prétexte d'affaires d'art, une rencontre des deux

---

(1) A en croire Nagler, Gerbier serait né à Anvers en 1591, mais, d'après un document écrit de la main de l'artiste, il ressort qu'il était né à Middelbourg. Ch. Kramm dit : 1592, à Anvers (moet zijn Middelburg zie daarover lager). Il se rendit en Angleterre en 1613 (II, p. 565).

peintres fut préparée. Rubens ne put effectuer son voyage en Hollande qu'au prix de très grandes difficultés, et au cours du voyage, il évita soigneusement de s'arrêter à La Haye. En apparence, il ne s'agissait, lors de cette entrevue de Gerbier et de Rubens, que de l'achat de collections de maîtres anversois par le duc de Buckingham. Mais, comme quelques lettres de diplomates communiquées par Gachard le prouvent, ce prétexte ne trompa personne. Les Hollandais se méfiaient extrêmement de Rubens aussi bien que de tous ceux qui voulaient intervenir dans l'affaire de la trêve. Dans une lettre de sir Dudley Carleton, envoyé anglais à La Haye, qui avait des rapports amicaux avec le peintre, nous trouvons la remarque que Rubens parcourait la Hollande avec Gerbier sous prétexte de peinture. Carleton ajoute : Cela pourra aller pendant quelques jours, mais si la chose continue, on ne pourra s'empêcher d'arrêter Rubens et de le chasser honteusement du pays. Il avait du reste averti lui-même le peintre et fait des démarches pour calmer les États généraux. Vu ce sentiment des Hollandais à l'égard de Rubens, il devint fort difficile à celui-ci d'obtenir un privilège pour la publication de ses gravures. Il dut de nouveau le succès final à l'entremise de Carleton.

Gachard se demande à ce propos si ce voyage fait en 1627 n'est pas identique à celui dont parlent ses biographes et que, d'après eux, il aurait entrepris pour se distraire après la mort de sa première femme, donc ce même voyage au cours duquel Sandrart entra en relations personnelles avec le maître.

Cet auteur n'a pas trouvé de trace d'un séjour de Rubens en Hollande avant 1627, et pourtant pareil voyage aurait exigé des formalités et des correspondances dont il nous resterait probablement quelque chose.

---

(1) SAINSBURY, p. 90.

Il faut en cela tenir compte de ce que Rubens n'était d'aucune façon muni de pouvoirs écrits, et Gerbier se plaint vivement de ce qu'il n'eût apporté rien d'écrit et que tout ne se passât que verbalement ([1]).

Les pourparlers traînèrent, ce qui est fort compréhensible vu le courant déjà mentionné, portant la France et l'Allemagne à une expédition contre l'Angleterre, entreprise qui devait être confiée à Spinola.

Si l'on sait que la France entretenait en même temps des troupes dans les Provinces-Unies, alors en guerre avec l'Espagne, on comprendra la politique de l'époque, surtout celle de Richelieu.

Néanmoins l'Angleterre insista sur une accélération, et les choses prirent bientôt une tournure assez favorable pour que Gerbier pût transmettre à Rubens les nouvelles les plus précises sur les sentiments conciliants du roi et du duc de Buckingham. L'Infante porta tout cela à la connaissance du roi d'Espagne, et celui-ci demanda alors à prendre connaissance de la correspondance échangée entre Rubens et l'agent anglais. Rubens déclara ou prétexta que personne d'autre que lui ne pouvait comprendre ses lettres et qu'il était donc désirable qu'il les portât lui-même en Espagne.

L'offre fut acceptée, mais le roi déclara que Rubens devait savoir lui-même si ce voyage était oui ou non dans son intérêt. Ceci se rapportait au projet que le maître avait manifesté d'entreprendre un voyage en Italie, voyage que maintenant il pensait faire comme suite à celui d'Espagne.

En tout cas, nous sommes maintenant instruits sur la véritable cause de ce voyage en Espagne qui devait produire pour lui les effets les plus importants. Rubens trouva

---

([1]) Sainsbury, Lettre LXXVII.

en Philippe IV un prince ami des arts, par qui son mérite fut hautement apprécié.

Rubens était arrivé à Madrid emportant avec lui huit tableaux que l'Infante envoyait à son neveu; dans cette ville, il déploya une très grande activité artistique. Dans une lettre qu'il adresse de Madrid à son ami Peiresc, il ressort qu'une habitation dans le palais avait été mise à sa disposition et que le roi venait assez souvent le voir à son travail. Rubens ajoute qu'il a peint un portrait équestre du roi, qui en a été grandement satisfait.

D'après Villaamil, ce portrait est maintenant perdu, il a probablement péri dans cet incendie de 1734 qui a anéanti beaucoup de tableaux se trouvant à l'Alcazar de Madrid. L'auteur fait cependant ressortir que la description de ce tableau donné par un inventaire coïncide dans tous ses détails avec un tableau des Offices de Florence (n° 210) attribué à Vélazquez, tout en ajoutant que ce portrait n'est pas plus de Vélazquez que de Rubens, et en cela, à notre avis, il a parfaitement raison. A Florence même, on a compris que l'attribution à Vélazquez ne se laisse guère maintenir, et maintenant on n'attribue plus au maître espagnol que la principale figure; les accessoires seraient d'un Flamand inconnu. Nous sommes convaincu que le portrait en question est un original de Crayer. Cela saute aux yeux, car Crayer est un artiste dont les traits caractéristiques ne trompent guère; il séjourna tout un temps en Espagne et y peignit effectivement un portrait de Philippe IV que W. Stirling a cru retrouver dans une collection anglaise.

C'est à Madrid seulement que l'influence politique du peintre devint réellement importante. Les rapports des différents ambassadeurs accrédités à la Cour de Philippe IV mentionnent les longues entrevues de Rubens avec le comte d'Olivarez et donnent à entendre qu'elles n'avaient pas l'art comme objet. Malheureusement toute la corres-

pondance de cette époque, échangée entre Rubens et l'Infante ou son secrétaire est restée introuvable; on sait pourtant que Rubens a informé le Conseil d'État de tout ce qu'il avait appris au sujet des intentions de l'Angleterre. Mais au moment où cela se passait, Buckingham, le 23 août 1628, était déjà assassiné. Cet événement, néanmoins, n'arrêta pas les négociations, et pendant toute leur durée, Rubens travailla autant par la plume que par le pinceau; le mot du poète : *qui se donne à la Cour, se dérobe à son art,* ne s'applique pas à Rubens qui, pendant son séjour à Madrid, créa environ quarante tableaux, tant originaux que copies.

Bientôt les pourparlers étaient assez avancés pour que le roi jugeât utile que le peintre se rendît en Angleterre, afin d'y conférer avec Charles Ier au sujet d'une trêve avec l'Angleterre et, si possible, également avec la Hollande. Comme nous le savons, avant son départ de Bruxelles, le peintre avait eu l'intention de retourner par l'Italie, mais il dut, pour le moment, renoncer à ce projet.

Tout cela nous montre combien Rubens avait su se mettre en évidence auprès du roi d'Espagne pendant son séjour à la Cour. Huit mois s'étaient passés depuis qu'il était parti pour Madrid. Avant son départ, qui eut lieu le 29 avril 1629, le roi lui conféra le titre honorifique de secrétaire de son Conseil privé des Pays-Bas, afin de lui permettre d'agir à Londres avec une plus grande autorité. Il lui fit présent d'une bague garnie de diamants et peut-être aussi d'une épée. Ce fait, dont nous ne trouvons d'ailleurs pas mention autre part, est relevé dans l'inscription d'un portrait du maître, gravé en 1630 par Willem Panneels, d'Anvers, un des élèves de Rubens. Cette inscription est assez curieuse pour que nous la reproduisions textuellement :

« Excellentissimus dus D. Petrus Paulus Rubenius pic-
» torum Apeller, decus hujus Saeculi, Orbis Miraculum.

» Aulam Hispanicam, Gallicam, Anglicam, Belgicam » penicillo suo illustravit. Quem gladio donavit Philippus » Quartus Hispaniarum ter et statuit sibi a secretis in » sanctiore suo Consilio Bruxellensi ac jam ad Regem » Angliae Legatum extraordinarium misit. »

Ce portrait peut avoir été exécuté vers la date de 1630, soit avant le départ de Rubens pour Londres, départ qui eut lieu au commencement du mois de mars, soit après son retour.

Dans les deux cas, la mention de l'épée conférée par Philippe IV est assez surprenante, car les biographes ne parlent que d'une épée donnée par Charles Ier. Nous ne pouvons dire si l'épée mentionnée plus haut est celle de Madrid ou bien celle de Londres.

Quand Rubens, qui ne s'était arrêté que peu de temps en Belgique, arriva à Londres, Charles Ier venait de conclure la paix avec la France. Par là, la situation du négociateur était rendue beaucoup plus difficile, les intrigues de Richelieu ayant plus de chance de succès. Mais vu l'état des choses, sa qualité d'artiste profita précisément à Rubens. Charles Ier le connaissait comme tel depuis longtemps ; il possédait depuis plusieurs années une œuvre de sa main, et lui avait même demandé de faire son portrait. D'après tout ce que nous savons, Rubens était vraiment considéré en Angleterre comme l'artiste le plus distingué de l'Europe. Charles Ier avait fait entendre combien la mission de Rubens, à cause de son mérite, lui était agréable. C'était déjà beaucoup ; le roi d'Angleterre était un ami éclairé des Arts, et Rubens trouva facilement accès auprès de lui.

Le peintre était chargé d'une affaire des plus difficiles, et il fallait une extrême vigilance pour s'orienter en tout, mais il obtint un brillant succès, en obtenant du roi sa parole que malgré le traité de paix avec la France, il ne conclurait avec Louis XIII pendant la durée des opéra-

tions aucune alliance contraire aux intérêts de l'Espagne. Sur sa demande réitérée, l'habile artiste reçut non seulement la parole d'honneur du roi, mais encore une affirmation par écrit de cette parole, et devant la loyauté du souverain, toutes les tentatives postérieures de la France, de la République de Venise et des Provinces-Unies étaient vouées à l'insuccès. En Espagne, on fut hautement satisfait de la manière d'agir de Rubens, et par deux fois la Junte d'État en Conseil lui vota solennellement des remerciements. Inutile de dire combien par contre la France et la Hollande accumulèrent les suspicions sur la tête du maître.

Les négociations traînèrent longtemps et offrirent des difficultés telles que Rubens demanda à plusieurs reprises, mais vainement, au roi Charles, de l'autoriser à retourner à Bruxelles pour conférer avec l'Infante. Quand il fut enfin entendu que, en vue de la paix à conclure, l'Angleterre enverrait à Madrid un plénipotentiaire et que du côté espagnol don Carlos Colonna se rendrait à Londres, les lenteurs du gouvernement espagnol à exécuter cette promesse mirent Rubens dans une situation telle qu'il maudissait le jour où il était venu en Angleterre. Enfin, Colonna partit, mais n'arriva à Londres qu'au commencement de l'année 1630. Son arrivée devait coïncider avec le départ du maître ; néanmoins il retint Rubens encore plusieurs semaines, de sorte que celui-ci resta en tout pendant près de deux années absent de sa patrie, années qui, dans la carrière d'un tel artiste, étaient presque entièrement perdues pour l'art.

Dans une dépêche du maître, publiée par Gachard, et datant des derniers jours de l'année 1624, dépêche adressée au duc d'Olivarez, où il résume les résultats de sa mission, il dit : « Je prie humblement Votre Excellence de daigner me conserver sa bonne grâce et protection, et de me tenir pour excusé s'il ne s'est pas fait davantage

dans l'affaire dont j'ai été chargé, en considérant que j'arrive ici au milieu des circonstances les plus défavorables; car la paix récemment conclue avec la France avait donné la prépondérance au parti qui nous était contraire, et l'arrivée de l'ambassadeur de cette couronne vint le renforcer encore. Ce ne fut pas peu de chose que de maintenir notre position et d'entamer l'affaire avec ce peu de ressources qui nous était resté, le principal objet de ma commission étant venu à manquer. En outre, de très grandes difficultés ont été aplanies touchant le voyage de sir Francis Cottington en Espagne et la venue ici de don Carlos Colonna. »

A son départ de Londres, Rubens reçut de nombreuses marques de la faveur du roi. Il fut créé chevalier et autorisé à augmenter ses armes d'un quartier emprunté aux armes d'Angleterre. En même temps le roi lui fit présent d'une chaîne d'or, d'une bague enrichie de brillants qu'il avait lui-même portée au doigt, d'une ganse garnie de brillants et enfin [1] de l'épée qui avait servi à le créer chevalier.

Après le retour de Rubens, l'Infante lui fit la faveur de donner à son fils aîné la survivance de la charge de secrétaire du Conseil privé, occupée par le père, dès que cette charge deviendrait libre, soit par décès, soit par renonciation. C'était là une charge honorifique, à laquelle, cependant, était attaché un traitement.

Rubens jouissait en plus d'une pension à titre de peintre de la Cour, et d'une autre qui, en 1625, lui avait été assignée sur la caisse de la citadelle d'Anvers; il était ainsi payé sur les fonds envoyés d'Espagne pour l'entre-

---

[1] Sainsbury et Gachard parlent d'une épée garnie de pierres précieuses, suivant en cela la biographie écrite par Michel vers la fin du XVIIe siècle. En tout cas pareille épée n'est pas mentionnée dans la liste des bijoux de la succession de Rubens.

tien de l'armée, avec dispense de se présenter aux montres ou revues. En 1630 cette pension était de 40 écus par mois.

Lorsque le traité de paix fut signé au mois de décembre et qu'il fut ratifié par les rois d'Espagne et d'Angleterre, un ministre résident devait aller à Londres en attendant l'arrivée d'un ambassadeur ordinaire. Au Conseil d'État, trois personnages furent proposés à cet effet : le secrétaire du roi, Juan de Necolalde, qui séjournait précisément à cette époque aux Pays-Bas, Rubens et le conseiller Van Male, qui s'était trouvé à Londres au moment de la rupture des rapports entre les deux pays. Rubens aurait été certainement désigné si sa qualité de peintre n'avait été un obstacle; d'ailleurs il ne semble pas qu'il ait sollicité le poste. Le comte d'Olivarez déclara qu'on ne pouvait donner le titre de ministre royal à un homme qui exerçait *un métier et vendait le produit de ses mains*. Tous les honneurs conférés au peintre ne l'exemptaient donc pas de la tache d'être rangé parmi les artisans.

Bien que, en 1631, il eût demandé et obtenu le titre de chevalier, afin de pouvoir servir le roi avec plus de lustre et d'autorité, comme il est dit dans sa demande, et que le Conseil suprême, en proposant d'accorder la demande, eût rappelé l'exemple du Titien, créé par Charles-Quint chevalier de Saint-Jacques, Rubens dut encore dans la suite subir plus d'une humiliation. Il est à noter que son étoile commençait à pâlir du jour où, par ses services antérieurs et par la dignité de chevalier, il acquérait des droits à jouer un rôle plus important dans la carrière diplomatique.

Il faut avouer que la faute lui en incombait en partie. Il prit l'initiative plus souvent qu'autrefois, et les circonstances ne le favorisèrent pas toujours.

En 1631, la reine-mère de France, Marie de Médicis, vint en Belgique après sa fuite de Compiègne où elle avait été reléguée par son fils.

On avait prévu l'événement et même sondé les dispositions de l'Infante. A l'arrivée de Marie, sur l'ordre de l'Infante, Rubens la reçut, accompagnant le marquis d'Aytona chargé de saluer la reine fugitive. Le peintre lui étant personnellement connu, la réception prit ainsi un caractère intime, et Rubens, qui parlait parfaitement le français, s'entretint avec le marquis de la Virivilles au sujet des mesures rendues nécessaires par le séjour de Marie dans les Pays-Bas.

La reine et son fils Gaston d'Orléans n'avaient qu'une seule pensée, la chute du cardinal de Richelieu, et voulaient à cette fin provoquer une émeute en France.

Sur cet objet, Rubens adressa au comte d'Olivarez une dépêche qui, dans l'ouvrage de Gachard, occupe douze pages d'impression serrée. Elle est un chef-d'œuvre d'éloquence, et pour la première fois elle montre sur ce terrain l'ardeur et l'imagination de Rubens. Les idées principales sont exposées à grands traits, le langage est chaleureux et vivant, la forme très expressive. Olivarez la jugea ainsi, car, au Conseil d'État, il dit que le peintre donnait dans la phraséologie italienne, mais il reconnut pleinement ses bonnes intentions. Rubens avait exposé que la chute de Richelieu ne serait pas achetée trop cher par des milliards et que l'Espagne pourrait maintenant l'obtenir à petit prix, c'est-à-dire au prix du sang des français eux-mêmes, en ajoutant que, plus il en mourrait, mieux ce serait pour l'Espagne. Mais le roi refusa expressément toute intervention en France.

Pendant son séjour à Bruxelles, Marie de Médicis dépêcha un de ses gentilshommes au prince d'Orange afin d'appuyer par son influence les négociations au sujet d'une trêve à conclure avec les Hollandais. Alors l'Infante, dans le plus grand secret, dépêcha Rubens à La Haye pour conférer avec le prince Frédéric-Henri. Nous ignorons le sens de sa conversation avec le prince, il ne resta que

très peu de temps à La Haye, un jour d'après les envoyés français, deux jours d'après les suppositions de Gachard.

En 1632, Rubens reçut ce que nous pourrions appeler un congé et cessa pendant quelque temps de s'occuper des affaires de l'État. Mais cela ne dura guère, car, bien que dans une lettre du 12 avril adressée à Gerbier, il se félicite de s'être retiré pour quelque temps de la politique, nous le retrouvons déjà le 11 mai adressant une dépêche à l'Infante, plaidant en faveur d'une tentative d'insurrection projetée en France par le duc de Bouillon. Cette dépêche resta sans suite, heureusement pour l'Infante, car l'année suivante, Bouillon se trouva dans les rangs de l'armée hollandaise qui assiégeait Maestricht.

A considérer les derniers épisodes de la carrière diplomatique de Rubens, épisodes que nous allons exposer, il faut avouer que le maître aurait mieux fait de s'en tenir à sa résolution de retraite exprimée à Gerbier. Il avait tout ce qu'il pouvait désirer, la plus haute gloire artistique imaginable, des honneurs et des distinctions plus qu'aucun autre n'a jamais reçu, une grande fortune, des commandes artistiques en abondance, un intérieur délicieux à côté d'Hélène Fourment, dont son pinceau a perpétué le charme. Mais *trahit sua quemque voluptas*. Rubens avait pris goût à être initié dans les secrets diplomatiques, et il ne pouvait plus s'en abstenir.

La guerre entre les Pays-Bas Unis et l'Espagne durait avec des chances diverses jusqu'à ce que les succès répétés des Hollandais eussent constitué un véritable danger pour les Pays-Bas catholiques. Malgré les représentations pressantes de l'Infante disant au roi qu'il fallait viser à une trêve honorable, malgré cette durée de la guerre qui favorisait les plans de l'ennemi, Philippe IV s'imaginait encore qu'il pourrait soumettre les *rebelles*.

L'Infante résolut alors d'entamer en personne des négociations, et pendant le siège de Maestricht, elle envoya

Rubens à Liége (qui alors ne faisait pas partie de la Belgique), où étaient réunis les députés des États généraux, afin de tenter des démarches en vue d'un arrangement. Cette démarche resta complètement stérile, et Rubens ne fit que s'attirer bien des haines pour s'en être chargé. La situation des Pays-Bas espagnols parut dangereuse, au point que l'Infante convoqua à Bruxelles les États, qui n'avaient plus été réunis depuis trente-cinq ans. Les États obtinrent d'entamer eux-mêmes des négociations, et envoyèrent des délégués au prince Frédéric-Henri, au camp devant Maestricht. Les pourparlers prirent une tournure favorable, et l'on décida l'envoi à La Haye de dix députés chargés de négocier avec les représentants des États généraux.

Le prince d'Orange n'avait pas caché aux députés des États belges que Rubens était venu auprès de lui au camp pour faire des propositions au nom de l'Infante. Quand ce fait fut connu, les États demandèrent à la princesse de leur communiquer les documents dont Rubens avait été muni. Mais l'Infante, à ce moment même, pensait à faire retourner Rubens à La Haye, où, profitant de la présence des États, il aurait négocié simultanément au nom de la princesse, et les passeports de Rubens avaient déjà été demandés au prince d'Orange. Quand le duc d'Aerschot, chef de la mission belge, apprit ce fait, il en informa les États, et cette nouvelle y provoqua à la fois de l'étonnement et de l'agitation. Les États envoyèrent quelques-uns de leurs membres à l'Infante pour lui faire connaître leur désapprobation. L'Infante assura que les passeports n'avaient été demandés pour Rubens que pour permettre à celui-ci d'être présent à La Haye et de communiquer aux États, en cas de besoin, ses documents relatifs à la trêve.

Les députés se rendirent en Hollande, et s'arrêtèrent pendant quatre jours à Anvers. Rubens, informé du

mécontentement qui régnait à son égard, ne leur fit pas visite, ce qui n'était guère diplomatique. Par contre, il se crut obligé d'écrire au duc d'Aerschot pour lui exprimer ses regrets et pour l'assurer qu'en demandant les passeports il n'avait eu d'autre intention que celle de le servir. Il ajouta même l'assurance solennelle qu'il jugeait indigne de vivre celui qui mettrait le moindre obstacle à l'heureuse réussite des négociations dont le duc était chargé au nom des États.

Cette lettre reçut du duc cette hautaine réponse qui se trouve reproduite dans toutes les biographies de Rubens. Il y est reproché à Rubens de s'être permis d'écrire un simple billet au duc, chose convenant uniquement entre personnes du même rang, et la lettre finissait ainsi :

Gachard (p. 249) : « Tout ce que je vous puis dire c'est que seray bien ayse que vous appreniez d'ores en avant, comment doilvent escrire a des gens de ma sorte ceux de la vostre ».

Pour donner une plus grande portée à cette offense, le duc envoya aux États des copies de sa lettre et de celle de Rubens, et ceux-ci en informèrent l'Infante et le marquis d'Aytona, ministre de Philippe IV. L'incident fit sensation et devint notoire dans toute l'Europe.

Le premier tort de Rubens avait été de se prêter à des négociations au nom de l'Infante, au moment où les pouvoirs constitués du pays avaient pris l'affaire en main. Gerbier, qui estimait beaucoup Rubens, ne put s'empêcher de dire que ses explications n'étaient pas « un gilet déboutonné ! » Un deuxième tort du peintre fut de vouloir s'occuper de l'affaire après la cruelle injure qui lui avait été faite. Dès qu'il eut appris que les États avaient quitté Anvers, il leur écrivit pour exprimer ses regrets de n'avoir pas été informé de leur départ, afin de les accompagner. Cette lettre, adressée au duc d'Aerschot, donna simplement à celui-ci l'occasion d'une nouvelle réponse offensante.

De retour à Bruxelles, au mois de mai 1633, le duc présenta aux États des lettres de La Haye dans lesquelles Rubens était formellement accusé d'avoir demandé, sur l'ordre de l'Infante, des passeports pour de nouveaux commissaires. L'agitation fut à son comble; alors des lettres de l'Infante furent communiquées, dans lesquelles celle-ci assurait que la chose était entièrement inexacte et qu'on n'avait voulu que nuire à Rubens en mettant son nom en avant. Elle offrit au duc d'Aerschot d'écrire un billet à Rubens, l'invitant à dire toute la vérité. A la suite de ceci, une discussion eut lieu entre Rubens et le baron van Hoboken, et les États cessèrent de s'occuper de l'affaire. Aerschot détestait Rubens pour des motifs *dont l'exposé nous mènerait trop loin*, dit Gerbier dans une de ses lettres. Probablement pour nuire plus sûrement à l'artiste, les faits qu'on lui reprochait étaient grandement exagérés. Néanmoins, un passage d'une lettre de Gerbier donne à réfléchir. Celui-ci, devenu envoyé d'Angleterre auprès de l'Infante, écrivait que les Espagnols comprenaient l'erreur qu'ils avaient commise en confiant les négociations d'amnistie aux États qui voulaient à tout prix la cessation des hostilités (1). Dans ce cas, on peut comprendre pourquoi l'Infante Isabelle avait pensé nouer elle-même, avec le prince d'Orange, des négociations parallèles à celles des délégués flamands avec les États généraux hollandais. Pour ces négociations, où Rubens aurait été le représentant tout indiqué de l'Infante, il se serait, malgré tout son dévouement envers celle-ci, trouvé exposé à de sérieuses critiques.

L'Infante mourut le 1er décembre 1633, sans avoir vu la fin de la guerre. Les négociations à La Haye avaient duré toute une année, et les délégués étaient rentrés sans le

(1) SAINSBURY, Lettre CLXI.

moindre résultat. Le 8 mai 1635, les Provinces-Unies conclurent même un traité avec la France, pour une attaque des Pays-Bas espagnols, en vue du partage de ceux-ci. Au commencement, les Hollandais furent victorieux, mais les choses prirent une autre tournure avec l'entrée en scène du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche, frère de Philippe IV, nommé gouverneur des Pays-Bas, comme successeur de l'Infante Isabelle.

Après maints insuccès, les Hollandais penchèrent vers la paix et l'un d'entre eux fit à ce sujet des ouvertures au célèbre évêque de Gand, Antoine Triest, homme éminent, en rapport avec beaucoup d'artistes et dont, comme on le sait, Van Dyck nous a laissé un beau portrait. Vu son intimité avec Rubens, l'évêque informa celui-ci de cette démarche et le peintre, incorrigible, s'offrit à négocier avec les Pays-Bas, sous prétexte d'un examen de tableaux. Rubens demande un passeport antidaté d'un mois, et, à ce qu'il semble, il avait l'intention de se mettre en route avec ses deux fils.

Quand ce projet fut connu en Hollande, il y eut une grande agitation. L'ambassadeur vénitien et celui de France remuèrent ciel et terre pour l'empêcher. *Ce Rubens est plein d'astuce,* disait le premier. Quand les États comprirent l'importance qu'on attachait à la chose, ils délibérèrent longtemps au sujet de la demande de passeport, et ils abandonnèrent finalement la décision au prince d'Orange, qui laissa tomber le projet, et Rubens ne quitta pas Anvers. D'après Gachard, il semble que pendant les dernières années de sa vie, tourmenté par la goutte, il ne s'est plus occupé de politique. Mais on peut juger de sa renommée par la seule circonstance, que la simple demande d'un passeport pour aller voir des tableaux ait suffi pour mettre en émoi toutes les chancelleries d'Europe.

Cette carrière diplomatique peut-elle contribuer à grandir Rubens aux yeux de la postérité? Il n'est pas facile de

répondre à cette question. Au cours des différentes négociations, Rubens fit preuve d'une grande *pénétration d'esprit,* de connaissances étendues et de beaucoup de tact. On doit avouer, cependant, qu'on aimerait mieux qu'il eût employé exclusivement ces belles et brillantes qualités au service de l'art, où il possédait une si grande maîtrise. Pourtant, bien que nous le voyions à un moment donné pousser à la guerre avec la France, chose dont les conséquences auraient pu lui imposer une lourde responsabilité, il n'a, en réalité, qu'à intervenir dans des négociations de paix, négociations qu'il conduisit loyalement, se gardant de cette duplicité qui, trop souvent, contamine le caractère des diplomates.

La puissance entraînante avec laquelle, par le pinceau, il représentait des batailles et des actions violentes, ne prouve nullement qu'il les ait aimées en réalité ; ses lettres attestent, à plusieurs reprises, son esprit pacifique et son aversion pour les conflits, soit *publics,* soit *privés,* qu'il détestait *comme la peste.*

La position indigne dans laquelle le plaçait la lettre du duc d'Aerschot, blesse nos sentiments. Un peintre comme Rubens est évidemment de ceux à qui Philippe IV aurait pu dire qu'il pouvait créer cent ducs d'Aerschot, mais que Dieu seul pouvait créer un Rubens. Avouons, cependant, que, dès qu'il s'occupait d'affaires politiques, Rubens renonçait de son propre gré au suprême privilège du génie artistique, et que, dès lors, il devait être payé d'après son attitude et son action. Celle-ci était toujours digne, et l'on ne peut reprocher que dans un seul cas au peintre d'avoir, dans son zèle à servir l'Infante, dépassé les limites prescrites par le patriotisme.

A la lecture de longues négociations renseignées dans l'excellent livre de M. Gachard, on est frappé d'étonnement de ce que, malgré ses occupations, Rubens ait pu ébaucher et, au moins en partie, exécuter ces créations

artistiques qui constituent son vrai titre de gloire. Les voyages qui se suivaient le conduisirent non seulement à Bruxelles, mais encore bien au delà, à La Haye, en Espagne, à Londres, à Dunkerque; dans une de ses lettres il est même question d'un voyage à la frontière allemande. Tout cela au XVIIe siècle ne pouvait être réalisé qu'avec une grande dépense de temps et de forces, et au prix de maints dangers. Et puis, il ne s'agissait pas simplement de voyages, mais bien de toutes les affaires et conférences que son activité politique lui imposait. Car Rubens n'était certainement pas un diplomate pour rire, et sa correspondance avec Spinola et avec le duc d'Olivarez prouve suffisamment l'importance extrême que l'on attachait à ses services. Les dépêches des ambassadeurs étrangers confirment qu'on le prenait très au sérieux dans les chancelleries.

Cette occupation si spéciale avec tout ce qui en résulte, diffère si essentiellement de l'activité de l'artiste et se concilie si peu avec la pratique sérieuse et régulière de l'art, qu'on se demande parfois si Rubens le peintre et Rubens le diplomate sont bien une seule et même personne. Un colosse comme Rubens paraît d'autant plus puissant qu'on se rapproche de lui de quelques pas.

III.

La veille des fêtes anversoises de l'an 1877, le projet se présenta, de plusieurs côtés, avec plus d'enthousiasme que de réflexion, de réunir dans une exposition la totalité des œuvres de Rubens. Mais le Conseil communal d'Anvers comprit bientôt l'impossibilité de réaliser ce plan. La volonté tyrannique d'un despote tel que Napoléon I[er] n'aurait elle-même pu trouver la solution de ce problème, et les amateurs les plus enthousiastes n'auraient voulu acheter le plaisir causé par pareille exposition au prix du danger que les œuvres elles-mêmes auraient couru. Où trouver d'ailleurs un local assez vaste pour contenir ce nombre immense de tableaux souvent de dimensions gigantesques? En réfléchissant à ces seules circonstances, on s'étonne que pareille entreprise ait pu être projetée, ne fût-ce que momentanément. Mais il y avait un autre moyen de présenter au public l'œuvre de Rubens dans sa totalité. Il fallait suivre l'exemple donné à Florence lors du quatrième centenaire de la naissance de Michel-Ange, et réunir en reproductions les œuvres les plus connues du maître. Pour Michel-Ange, il s'agissait de reproductions en plâtre de ses statues; pour Rubens, il fallait réunir les gravures en taille-douce et les photographies de ses tableaux. Les nombreuses gravures en taille-douce exécutées d'après les œuvres du maître, et de son vivant, devaient naturellement former la base de pareille exposition. Peu de peintres ont autant que lui occupé les graveurs en taille-douce. A bon titre, Rubens peut être considéré comme le créateur et le chef d'une brillante école de graveurs sur cuivre, école qui a non seulement dominé tout le XVII[e] siècle, mais dont les principes influent encore de nos jours sur la gra-

vure moderne. Soutman, Vorsterman, Pontius, Witdoeck, Bolswert, pour ne citer que ces quelques noms, ont travaillé immédiatement à côté de Rubens, et non seulement leurs reproductions se basent sur des dessins de sa main, mais les gravures elles-mêmes n'ont été éditées qu'après avoir été revues et corrigées par lui. Les graveurs ont à leur tour formé école : De Jode le jeune, Marinus, P. de Bailliu, C. Waumans, Cornelius Visscher, Suyderhoef, van Sompel, groupe considérable, qui occupe une place marquante dans l'histoire de la gravure en taille-douce.

Les principales œuvres de Rubens ayant été interprétées par ces maîtres, leurs gravures, dans toute leur richesse et leur variété, devaient former le noyau de l'exposition. L'Académie d'Archéologie chargea quelques-uns de ses membres de dresser une liste des travaux de Rubens, de grouper les reproductions existantes et de désigner, en plus, les œuvres dont une nouvelle reproduction était souhaitable. La photographie devait tâcher de combler les lacunes existantes. On réussit ainsi à réunir des reproductions d'après les tableaux des principaux musées d'Europe, de beaucoup de collections privées, telles que celles de la reine d'Angleterre, de l'aristocratie anglaise et italienne. Des photographies prises spécialement dans ce but furent envoyées de Madrid, de Munich, de Stockholm. Le tout comprenait environ douze cents gravures et photographies, y compris les fac-similés de Braun, à Dornach.

Il s'agissait maintenant, avant tout, de dresser un catalogue servant de guide au visiteur et de base à la disposition de l'exposition. Cette tâche fut spécialement dévolue à MM. Rombouts, greffier de l'Académie d'Anvers; Max. Rooses, conservateur du Musée Plantin; Goovaerts, sous-bibliothécaire de la ville d'Anvers, et à l'auteur de cet article. MM. Génard et Ruelens se chargèrent d'indiquer les autographes et autres documents qu'il était dési-

rable d'exposer en même temps. De ceux-ci, il y a peu à dire, quelle que soit l'importance en elle-même de ces lettres et de pièces d'archives qui avaient déjà été publiées par Gachard, Gachet, Génard et Ruelens.

Il faut cependant noter un détail qui n'était pas tout à fait pertinent : l'acte du 18 août 1618, mentionné dans notre chapitre premier et dans lequel Rubens figure comme témoin dans une affaire de tapisserie et où il est cité comme bourgeois d'Anvers, à côté de Brueghel et de Van Balen. Cet acte figure au catalogue comme document dans lequel Rubens affirme sous serment qu'il est bourgeois d'Anvers [1]. Le catalogue mentionne aussi l'exemplaire ayant appartenu à Rubens de la première édition du livre de Van Mander avec l'inscription : *Ex libris P.-P. Rubens*. Ce livre contient quelques notes manuscrites, mais elles n'ont que peu d'intérêt, et après une vérification minutieuse, nous ne pouvons admettre qu'elles soient de la main de Rubens. L'épée de Rubens a été mentionnée dans notre premier chapitre; il y était encore question d'une aiguière d'argent avec plat, provenant également de Rubens et appartenant toujours à ses descendants à Anvers. Mais on ne put obtenir du propriétaire de la confier à l'exposition. Dans l'inventaire de la succession de Rubens, cette aiguière est désignée comme un travail allemand, et d'un document des archives d'Anvers il ressort qu'en 1610 le Conseil communal d'Anvers offrit au maître un plat en argent repoussé pour ses services, dont la nature n'est pas autrement précisée. Cette pièce était l'œuvre du ciseleur allemand Abraham Lissau, cité

(1) Dans la première édition, le passage en question dit : « Acte passé le 20 août 1618 à Anvers, devant le notaire Jean Nicolai, dans lequel Pierre-Paul Rubens déclare sous serment qu'il est bourgeois de la ville d'Anvers ». Dans le deuxième : « Rubens appelé à déposer dans une affaire d'expertise de tapisseries, déclare sous serment qu'il est bourgeois d'Anvers ».

par M. Génard comme *artiste célèbre,* bien qu'on ne sache rien d'autre sur lui.

Quant au catalogue, la question qui se posa la première fut celle du système à employer pour le classement. Fallait-il grouper les œuvres d'après les pays, localités et collections respectives où elles se trouvaient? Fallait-il, pour caractériser l'évolution du maître, rechercher un classement chronologique? Ou bien, à l'instar des devanciers qui ont établi des listes des œuvres de Rubens, John Smith en Angleterre, Basan en France, Voorhelm Schneevoogt en Hollande, devait-on s'arrêter à un ordre méthodique d'après les sujets traités? Les auteurs du catalogue se décidèrent pour ce dernier système. Contre le classement d'après les localités où les œuvres sont gardées, il y avait à objecter que beaucoup de tableaux du maître ne sont plus connus que par des reproductions en taille-douce.

Smith lui-même n'a pu renseigner l'original de mainte gravure; d'autres gravures sont simplement faites d'après les dessins; dans beaucoup de cas, Rubens n'est désigné que comme l'*inventeur* de la composition. Un autre artiste donnait alors la forme définitive à une rapide esquisse. Il en était ainsi, par exemple, pour les frontispices de livres qui lui étaient souvent demandés. En ce qui concerne l'ordre chronologique, cet ordre serait essentiel pour tout autre artiste, mais pour Rubens il n'aurait guère d'intérêt, car, abstraction faite des tableaux peints en Italie, Rubens n'a qu'une seule et même manière. Il serait d'ailleurs impossible de grouper chronologiquement, d'une façon suffisamment sûre et exacte, des œuvres que le peintre, à peu d'exceptions près, ne s'était pas donné la peine de dater. Restait donc, comme seule possible, la disposition méthodique par sujets. Elle avait d'ailleurs l'avantage de faire connaître au public la prodigieuse puissance d'imagination du maître, qui n'a jamais été égalée.

On appelle Rubens le maître de la *Descente de la Croix*. Il était alors intéressant de voir qu'il a traité ce sujet en six compositions différentes. Il a peint douze fois l'*Adoration des Mages,* quinze fois la *Sainte Famille.* Comme peintre de sujets profanes, il paraît sous un tout autre aspect. Déjà dans les sujets bibliques, il ne se rattache à la tradition que par de faibles liens, mais il s'en détache complètement dans ses sujets allégoriques, où il emploie toutes les ressources d'une érudition rare chez un artiste. Toute l'impétuosité de son talent se manifeste dans ces chasses hardiment mouvementées où il ne peut s'empêcher d'introduire dans l'art un animal alors à peu près inconnu, l'hippopotame ([1]).

Puis le maître recherche la tranquillité idyllique de sa vie champêtre de Steen, et peint les campagnes verdoyantes et grasses du Brabant, un lever ou un coucher de soleil, ou bien il déchaîne la fureur des flots, comme dans sa tempête inspirée par l'*Énéide;* ou bien encore, dans ses portraits, il se subordonne de la façon la plus stricte à la nature, visant à la plus grande ressemblance matérielle, tout en restant viril et majestueux dans ses portraits d'hommes, gracieux et charmeur dans ceux de femmes et d'enfants. Ces conceptions se jouent de toute prévision, de tout calcul, et bien que, certes, il n'abandonne rien au hasard, il est très certain aussi qu'il se laisse déterminer plus par le sentiment purement pictural que par l'habitude et la tradition.

([1]) Mentionnons cette circonstance, que sur les quatre grandes planches gravées par Soutman, d'après Rubens, la chasse à l'hippopotame, au lion, au sanglier et au loup, le nom du graveur est suivi des mots : *invenit, effigiavit et excudit.* Soutman, un des meilleurs élèves de Rubens, était peintre et devint, par la suite, peintre du roi de Pologne. On peut donc se demander si, dans l'exécution de la peinture, il n'avait pas une part assez grande pour que ces expressions qui ne s'appliquent pas au graveur, aient paru admissibles et aient pu être adoptées sous les yeux de Rubens lui-même.

Un exemple typique de ce système se trouve dans cette anecdote relative aux arquebusiers d'Anvers : ils furent fort étonnés de ce que Rubens, s'inspirant de la significa tion du nom grec de leur patron, saint Christophe, leur eût peint la *Descente de la Croix,* la *Visitation* et la *Présentation au Temple.*

Parmi les numéros les plus intéressants présentés par l'Exposition d'Anvers, nous rangerons la suite des frontispices destinés à des livres édités par la maison Plantin, ouvrages mystiques pour la plupart, tels qu'on les publiait du temps d'Albert et d'Isabelle. Les théologiens savants y avaient épuisé toute leur casuistique, le peintre devait coordonner, dans une seule page, toute la tendance de l'ouvrage, et Rubens accepta des travaux de ce genre au prix de vingt florins. Nous en trouvons la preuve dans une collection extrêmement intéressante de vieilles gravures de l'imprimerie plantinienne d'après des dessins de Rubens publiés pour les fêtes de 1877, et dans le passage d'une lettre de B. Moretus qui, en 1628, dirigeait cette célèbre officine. Par cette lettre, nous apprenons qu'il fallait commander le frontispice six mois d'avance, pour que Rubens pût y réfléchir à loisir et s'en occuper les dimanches et jours de fête ; car en semaine il ne voudrait entreprendre pareille besogne à moins qu'on ne lui payât son dessin au moins cent florins.

L'Exposition remplissait six ou sept salles, mais, quelle que fût son importance, elle resta loin d'être complète. Des compositions d'une importance capitale manquaient, la plupart des tableaux du maître se trouvant en Italie, ceux de Rome, de Mantoue, le *Saint Ignace* de Sant'Ambrogio de Gênes, l'*Adoration des Mages,* de Madrid, transporté en Espagne par le comte Oliva, beaucoup de tableaux de Londres, de la Galerie Liechtenstein de Vienne, de même que quelques gravures rares, telles les portraits des deux marquis et de la marquise de Castel-Rodrigo.

Chose étonnante, l'Exposition n'a tiré de l'oubli aucun tableau du maître resté inconnu jusqu'à présent. M. Michiels eut, peu de temps après, la bonne fortune de retrouver dans une localité peu connue du Midi de la France, les tableaux peints par le jeune Rubens pour « Santa Croce in Gerusalemme », mais les organisateurs de l'Exposition, malgré le grand zèle déployé, n'eurent à enregistrer aucun succès pareil. Pourtant quelques dessins peu connus du maître furent mis en évidence, tels les admirables études de la *Chute des Réprouvés* de la Pinacothèque de Munich ; ces documents appartiennent à la « National Gallery » de Londres, et le directeur de cet établissement a eu l'obligeance de les faire photographier en quatre feuilles pour l'Exposition. Ces dessins, d'un art hors ligne, montrent l'influence exercée par le *Jugement dernier* de Michel-Ange sur l'imagination du maître flamand. Il faut encore mentionner un autre dessin original, alors en possession d'un amateur hollandais, M. Ellinckhuisen, vendu par lui plus tard à un compatriote, M. Coster, qui habite la Belgique. C'est un dessin à la plume, retouché à la sépia et rehaussé de blanc, d'après la *Bataille de Cadore* du Titien. Il est un fait connu que la bataille de Rubens fut inspirée par le tableau en question, mais reste à savoir quelle reproduction lui a fait connaître la composition grandiose du Titien. N'a-t-il jamais connu que la très médiocre ébauche des Offices, à Florence? L'original a péri en 1577.

Si quelques travaux inédits importants pour l'Art et pour l'histoire de l'Art ont été ainsi mis en évidence, on a pu, par contre, retrouver plusieurs gravures fausses, c'est-à-dire des gravures auxquelles frauduleusement le nom de Rubens a été ajouté dans les temps modernes, et d'autres que Schneevogt avait, par manque de critique, admis dans sa liste. Qui aurait jamais pu s'imaginer que la gravure de E. Sadeler, d'après le *Massacre de Bethléem* du Tintoret, serait éditée avec le nom de Rubens?

Le catalogue ne décrit pas les différentes œuvres; parfois seulement, quand la chose paraissait nécessaire, leurs signes caractéristiques importants sont indiqués. Pour le reste, il renvoie au catalogue de Smith et aux principaux catalogues de galeries de tableaux. Mais l'intérêt particulier de cette publication, au point de vue de l'histoire de l'Art, consiste dans ce qu'elle donne, de source authentique, dans une forme très concise, des informations inédites, puisées dans les lettres de Rubens et de ses correspondants, et dans des documents des Archives de Bruxelles et d'Anvers. Ce catalogue constitue non seulement un souvenir de cette Exposition instructive, il possède une valeur scientifique durable.

Traduction de l'allemand, par M. Martin Schweisthal.

TABLE ONOMASTIQUE

TABLE DES MATIÈRES

ERRATUM

Lucio Lelli venu en Belgique avec Calamatta, mort à Rome 405

TABLE DES PLANCHES